biblioteca Dr. Vértigo

La colección que despeja incógnitas

HAY ALGO AHÍ AFUERA

UNA HISTORIA DEL CINE DE CIENCIA-FICCIÓN

Vol. 1 (1895-1959)

De la Tierra a MetaLuna

por Jordi Costa

biblioteca  Dr. Vértigo

HAY ALGO AHÍ AFUERA

UNA HISTORIA DEL CINE DE CIENCIA-FICCIÓN



Jordi Costa



Biblioteca del Dr. Vértigo
Colección dirigida por Jordi Costa

Primera edición: mayo de 1997

Director editorial: **Joan Navarro**
Diseño de la colección: **Estudi Propaganda**
Portada y maquetación: **Dani Barbero**
Fotomecánica: **Servei-Color y Aleu**
Impreso por **Aleu, S.A.**
Depósito legal: B-20386-1997
ISBN: 84-88574-93-2

Portada: Detalle de un fotograma de *Mars Attacks!* de Tim Burton © 1996 by Warner Bros.
Contraportada: Imagen retocada de *Metropolis* de Fritz Lang.



Introducción

Abriendo puertas

Dentro del extravagante zoológico del cine fantástico, rico en criaturas raras, singulares y hasta monstruosas, las películas de ciencia-ficción revelan una naturaleza esquiva equiparable a la de esos peces de arena que se escabullen por entre las dunas del desierto saharaui. De hecho, su propia esencia parece repeler todo propósito taxonómico, desalentar a cualquiera que se acerque a ellas con el ánimo de clasificarlas, ordenarlas y compartimentar su caótica exuberancia. A la hora de abordar una historia cinematográfica del género -o subgénero dentro de la gran familia del *fantastique*, según algunos teóricos-, lo único que parece estar más o menos claro es que hasta el momento nadie ha dado con una definición satisfactoria del concepto *ciencia-ficción*, y que, para el mundo del cine, esta ciencia-ficción no existe como género plenamente articulado hasta los años 50. En suma, pocos e insuficientes son los asideros para quien se disponga a rastrear los orígenes del que hoy es uno de los géneros más rentables y populares del cine comercial. Y, sin embargo, los vuelos de la imaginación en compañía de sabios locos, selenitas e imposibles ingenios voladores de inmediato vieron en el recién nacido arte del cine un instrumento idóneo para cobrar ilusoria vida. Georges Méliès avanzó en la vanguardia de un pelotón de cineastas que utilizaron el cine para aplicar una mirada lúdica a esa edad del progreso que, día a día, maravillaba a los ciudadanos del cambio de siglo con nuevos prodigios.

Como género cinematográfico, el cine de ciencia-ficción no cobró carta de





La paja en ojo ajeno o camembert madurado al Sol, la Luna de George Méliès es el símbolo universal de un género abierto al hiperespacio.

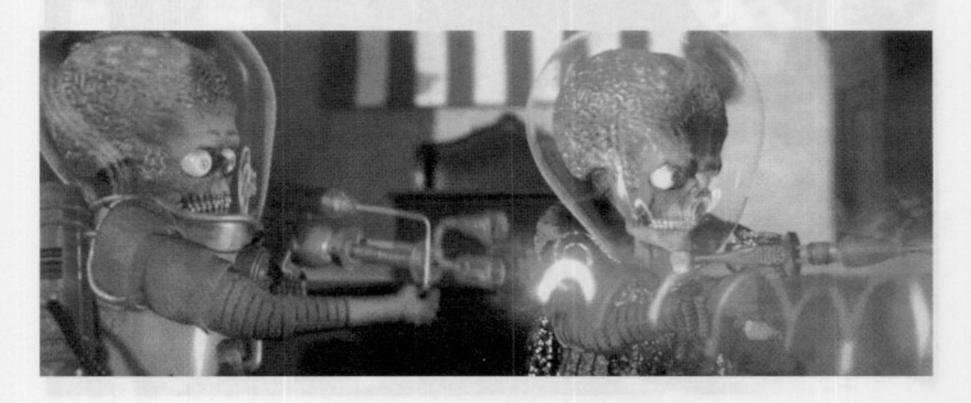
naturaleza hasta los 50, pero antes de llegar a esa década decisiva su (pre) historia fue generosa en caprichos visuales y delirios de celuloide, excentricidades de dispar calibre que irían sedimentándose en la memoria cinéfila de forma un tanto casual. Esas obras pioneras sin norte ni conciencia de género acabaron conformando una tradición heterogénea y azarosa que dotó a ese joven cine de ciencia-ficción de los 50 de un pasado de nada desdeñable importancia. Alimentándose en buena medida del candor y la ingenuidad de los precursores, los cineastas de los 50 abrieron el género a propósitos estilísticos y temáticos más ambiciosos. Entre el ingenuo -pero a veces desbordantemente imaginativo- cine de los pioneros y las actuales superproducciones con efectos especiales de la Industrial Light and Magic, la ciencia-ficción cinematográfica ha atravesado un sinuoso camino, con paradas en los inclasificables seriales de los 30-40, en el cine psicodélico de los 60 y en las fantasías con peso moral de los 70. Pocos viajes por el interior de un género cinematográfico pueden proporcionar un repertorio tan variado, hipnótico y subyugante de paisajes, tipos y formas.



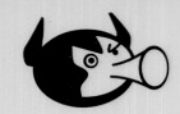
¿Es imposible definir lo imposible?

Hay quien lo ha resuelto de manera muy expeditiva, como el escritor e historiador del género John Brosnan que, tras afirmar que la definición de ciencia-ficción es extremadamente flexible, escribe en su libro 'The Primal Screen. A History of Science Fiction Film': *«En esta situación en particular, una película de ciencia-ficción es cualquier película que yo diga que es de ciencia-ficción»*. En el ámbito literario, el también novelista del género Norman Spinrad había definido como ciencia-ficción todo aquel libro susceptible de ser editado en una colección de ciencia-ficción. Honestas o no, estas diferentes formas de escurrir el bulto resultan cuanto menos ilustrativas de ese carácter fastidiosamente inaprensible de nuestro objeto de estudio. Su nombre compuesto, ciencia-ficción, parece concebido para facilitar las cosas, pero no hace falta mirarse con lupa esa bulliciosa y diversa colección de criaturas del pensamiento que el término pretende homogeneizar para darse cuenta de su insuficiencia. Hablar de ficciones apoyadas en una hipótesis científica no nos llevaría más que a una definición coja, incapaz de captar la complejidad del género y su esencial capacidad de romper moldes, de propiciar imposibles hibridaciones temáticas, de experimentar con nuevas modalidades de extrañeza.

Cualquier intento de definir el cine de ciencia-ficción recurriendo a teorías más o menos útiles en el terreno de la literatura de ciencia-ficción también está destinado a topar con el fracaso: es un juego capaz de despertar las iras de todo aficionado a la literatura del género con arrebatos fundamentalistas. La relación entre el cine de ciencia-ficción y sus referentes literarios no es precisamente un ejemplo de espléndida comunicación y buen entendimiento: tradicionalmente, los escritores de ciencia-ficción han vis-



Casi un siglo después de Méliès las pelotas de ping pong pintadas siguen siendo el mejor recurso para los ojos que nos miran desde el firmamento.



to las películas del género como bastardías descafeinadas situadas a años luz de su complejo universo temático. Desde su parcial punto de vista, el cine de género se ha limitado a adoptar temas, tipos y situaciones propios de la literatura de ciencia-ficción para someterlos a esquemáticos argumentos dirigidos a públicos adolescentes y paladares neófitos. Raras veces el atrevimiento conceptual de la gran narrativa del género ha encontrado su justo equivalente en la pantalla -«2001. Una odisea del espacio» de Stanley Kubrick o «Solaris» de Andrei Tarkosvki serían dos de las (no tan) contadas excepciones-, pero también es cierto que, ciñéndonos exclusivamente a sus valores cinematográficos y a su eficacia narrativa, a menudo han resultado mucho más gratificantes esas brutales *simplificaciones* -piensen, por ejemplo, en «El enigma de otro mundo» de Christian Niby o su espléndido *remake*, «La Cosa» de John Carpenter- que otros desafortunados intentos de trasladar al celuloide la complejidad estructural del modelo literario -«Matadero 5» de George Roy Hill o «The Final Programme» de Robert Fuest, según sendas obras de Kurt Vonnegut y Michael Moorcock-.



Solaris, un divertido entretenimiento para todos aquellos que han hecho de la *Historia del tiempo* de Stephen Hawking su libro de cabecera.

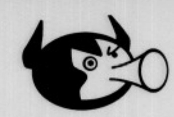




Combustible muy especial para proseguir el viaje alucinado al fondo de la mente en *The Naked Lunch.*

El género insondable

Como señala Phil Hardy en las palabras introductorias a su impecable volumen de 'The Aurum Film Encyclopedia' dedicado al cine de ciencia-ficción, este género rehuye tanto una definición formal como temática. Y eso es lo que le coloca en una especie de zona crepuscular de la que han podido escapar otros géneros de composición menos nebulosa, como el western, el musical, el cine negro o la comedia. En efecto, si intentamos delimitar temáticamente el cine de ciencia-ficción toparemos con una inasible constelación de objetos -viajes espaciales, viajes temporales, quiméricas catástrofes, utopías y antiutopías-, cada uno de los cuales parece regirse por leyes propias. Tampoco arreglaríamos nada si quisiéramos definir el cine de ciencia-ficción como aquel cuya acción transcurre en el futuro: ya advierte Hardy a través de una precisa serie de ejemplos que hasta en eso el género es un monumento a la heterodoxia, pues agrupa películas ambientadas en futuros lejanos o cercanos, en el presente o incluso en el pasado. Y si el tiempo no es buen punto de referencia, ¿qué tal si probamos con el espacio? Peor aún, porque tampoco es la infinitud del espacio exterior el escenario estrella: el concepto de *viaje interior* explotado a menudo por el género en films como «Viaje alucinante al fondo de la mente» de Ken Russell o



«The Naked Lunch» de David Cronenberg demuestra que, para el ojo de la cámara, el espacio mental puede ser más sugestivo que un agujero negro. Y eso no es todo: en un momento dado, hasta nuestro controladísimo y cartografiado sistema circulatorio puede inspirar un viaje psicodélico y vocacionalmente galáctico, en un film tan emblemático dentro del género como es «Viaje alucinante» de Richard Fleischer.

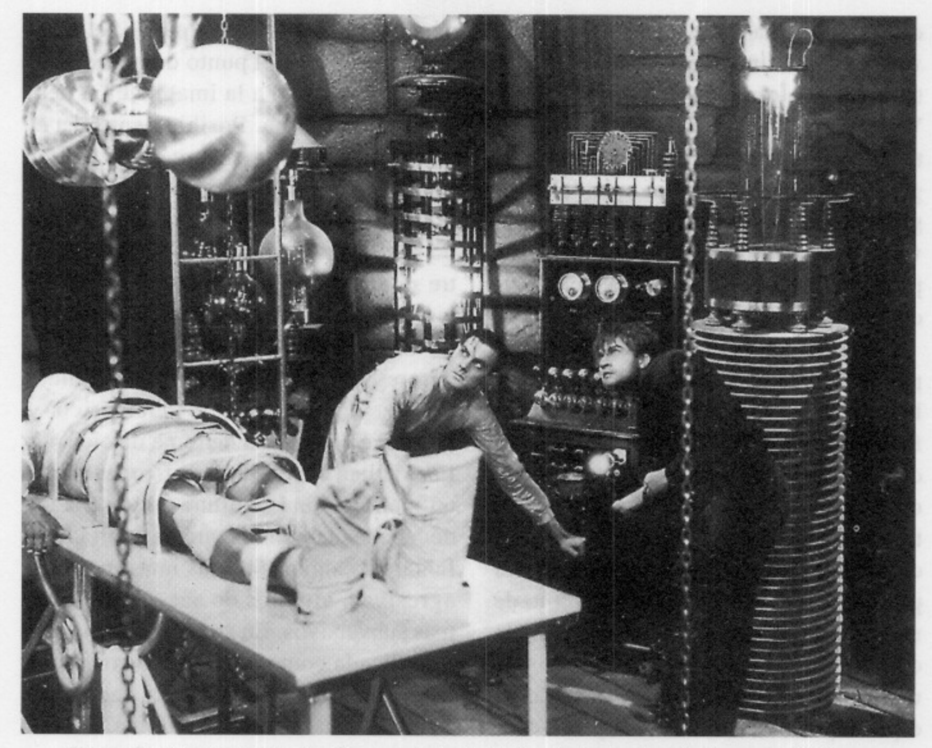
Y es precisamente esa riqueza de intereses temáticos la que explica la dificultad de una definición formalista: tal disparidad de argumentos, escenarios y situaciones únicamente puede dar lugar a una proliferación de formulaciones visuales capaces de escapar no sólo a la reglamentación gramatical, sino también a los peligros del cliché. Claro que imaginar la historia del cine de ciencia-ficción como una sucesión deslumbrante de trabajos con lógica propia e intransferible sería algo excesivo: cuando alguna película de ciencia-ficción, especialmente en los últimos años, ha logrado un sobresaliente éxito de taquilla, sus soluciones visuales no han tardado en ser canibalizadas por las inevitables imitadoras. Es posible, incluso, agrupar las películas de ciencia-ficción por familias en las que resulta inevitable hablar de clichés y reglas gramaticales instituidas por el uso -por ejemplo, las películas de montruos mutantes de los 50 con sus inevitables escenas de movilización militar, o los subproductos de la onda galáctica de finales de los 70, con sus interminables naves surcando la pantalla al modo del crucero imperial de «La guerra de las galaxias»-. Pero se trata, sin embargo, de clichés válidos en parcelas muy localizadas dentro del género y, por tanto, difícilmente homologables como señas de identidad genéricas.

Es debido a esa dificultad de acotar el terreno el hecho de que la selección de películas comentadas en toda historia del género pueda variar visiblemente de un texto a otro. Hardy pone el ejemplo de las películas basadas en la novela 'Frankenstein o el moderno Prometeo' de Mary W. Shelley, demasiado a menudo ausentes de las historias del cine de ciencia-ficción, pese a su indiscutible carácter de hipótesis científica lanzada al terreno de la más desbordante imaginación. Al contrario que en, por ejemplo, el 'Drácula' de Bram Stoker, donde el terror deriva de un organizado corpus de creencias, en 'Frankenstein' el horror deriva de un organizado corpus de conocimientos científicos. Sin embargo, si se tienen en cuenta los aspectos de producción y las características de la puesta en escena de una versión de 'Frankenstein' como la realizada por James Whale, hablar de cine de terror no sería descabellado, pues como tal la consideró el estudio que amparó su producción.

Ciencia y pseudociencia

Aunque prevenidos de los peligros que supone trasplantar una definición literaria al suelo cinematográfico, quizá sería útil y conveniente echar mano del concepto de ciencia-ficción formulado por el escritor Kingsley Amis en su ensayo 'El universo de la ciencia-ficción'

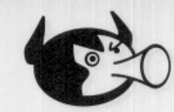




Ni el experimento del doctor Frankenstein ni el laboratorio donde efectúa sus prácticas; en realidad lo que entra en el terreno de ciencia-ficción son los pies de la criatura.

para ir resolviendo un poco el galimatías: *«La ciencia-ficción es la prosa narrativa que trata una situación que no puede ocurrir en el mundo que conocemos, pero que se establece como una hipótesis basada en alguna innovación de la ciencia o la tecnología, o de la pseudociencia o la pseudotecnología, ya sea de origen terrestre o extraterrestre».*

El nacimiento de la ciencia-ficción, años antes de recibir tal nombre y ser reconocida como género literario, está estrechamente ligado con la popularización de la idea de progreso: cuando la efervescencia tecnológica fecunda el imaginario colectivo, comienzan a surgir las cábalas inspiradas antes por la fantasía desbocada que por el racional desarrollo de unos determinados postulados científicos. Cuando, ante un objeto de fresca patente o ante una teoría de nuevo cuño, el observador despierto deja volar la imaginación para ver *«qué pasaría si...»*, el germen de la ciencia-ficción no tardará en desarrollar su insospechado potencial. He ahí, pues, las primeras condiciones objetivas para que florezca la ciencia-ficción en ese primer



estadio de fantasía apoyada -firme o levemente- en una hipótesis científica: tanto los relatos de los precursores H. G. Wells o Jules Verne, como los primeros titubeos de la ciencia-ficción cinematográfica discurrían por ese camino, imaginando nuevos ingenios, nuevas maravillas y a menudo nuevos espejismos propiciados por el optimismo tecnológico de aquella época.

La progresiva disolución de esa dependencia de la fantasía con respecto a la ciencia iba a protagonizar la segunda fase del proceso: para la literatura de ciencia-ficción (a excepción hecha de las obras adscritas a la escuela *hard* y, por tanto, apoyadas en el hiperrealismo de la conjetura) llegaría el momento en que la plausibilidad de las hipótesis sería lo de menos. El acercamiento del literato a la ciencia iba a dejar de estar guiado por una variante ligeramente excéntrica del espíritu positivista: la ciencia podía convertirse en pseudociencia -en anti-ciencia incluso, para los terroristas del pensamiento que, por fortuna, acabarían asaltando el género-, en mero pretexto para concebir mundos imposibles, para elaborar audaces comentarios sobre la realidad, para desarrollar radicales experimentos literarios... En opinión de algunos teóricos, cuando el género logró romper ese viejo yugo alcanzó la mayoría de edad: colocando en segundo o tercer lugar esa hipótesis antes dominante, el novelista podía dedicarse a bordar literariamente el conjunto, cuidar las atmósferas y dotar de verdadera vida a sus personajes.

En el cine de ciencia-ficción iba a tener lugar una evolución pareja: el referente *científico* del punto de partida iría cediendo terreno a la imaginación desbocada, libérrima. Posiblemente sea el cine de David Cronenberg el que mejor ilustre los últimos caminos en este particular desarrollo del género: en su caso no hay excesiva distancia intelectual entre su discurso fílmico y los discursos literarios más o menos afines a su malsana imaginería. En otras palabras, los escritores de ciencia-ficción que han tildado de vulgarizador, esquemático y enclenque al grueso del cine de ciencia-ficción han encontrado en Cronenberg a un interlocutor a su altura, un diseñador de helados laberintos que ha aportado al fantástico algunas de sus imágenes más agresivas, algunos de sus argumentos más subversivos. En sus films, la ciencia es utilizada como *leitmotiv*, pero de una manera harto particular: es el vago referente de desarmantes metáforas, el centro sobre el que giran atroces fantasmas.

En «Inseparables», el realizador canadiense mostraba una imagen que definía a la perfección su acercamiento a la ciencia y su intransferible poética cinematográfica: esos instrumentos ginecológicos para mujeres mutantes que, en una escena, utilizaba uno de los gemelos Mantle durante una operación, herramientas quirúrgicas devenidas perversos objetos de arte. Y en esa metáfora del cine de Cronenberg -el mundo de la ciencia como vago referente inspirador de pesadillas cada vez más interiorizadas- podría encontrarse también un comentario sobre el *estado de la cuestión* de la ciencia-ficción cinematográfica: el



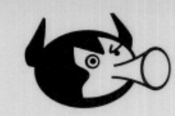
impulso de imaginar utopías y anti-utopías, de elaborar conjeturas divertidas o terribles sobre el progreso, ha perdido fuerza para centrarse en odiseas del pensamiento cuya relación con ese punto de referencia *científico* no tiene porque ser transparente.

Si tanto en las películas mudas con elementos de ciencia-ficción como en los títulos que definieron el género en los 50 la relación entre imaginación e hipótesis científicas respondía a actitudes colectivas expresadas con diáfana claridad, en el cine de Cronenberg -o en el de Tarkovski, o en el «Desatío total» de Verhoeven...- analizar esa relación es tarea más intrincada, pues no parece regirse por otros mecanismos que los de la poética personal. La fascinación por el progreso -o la burla del mismo- de los pioneros, o el pánico atómico así como la paranoia xenófoba de las fantasías de los 50 dejan paso ahora a ejercicios sumamente particulares. En la obra de Cronenberg los elementos del género sólo funcionan como herramientas útiles dentro de la construcción de un discurso autoral: en suma, su cine ya no funciona como cine de género, sino como cine de autor.

La definición de Kingsley Amis -quizá por su propia amplitud y por su astuta habilidad para abrir el margen temático del género- se revela bastante útil



En *Inseparables,* Heidi Von Palleske demuestra lo que es tener verdadera afición a la ciencia.



en este terreno: en efecto, desde sus orígenes hasta hoy el cine de ciencia-ficción habla de cosas que no pueden suceder en nuestra realidad conocida. El punto de partida es siempre una hipótesis, cuya base no siempre es estrictamente científica: puede ser también pseudocientífica, pseudotecnológica, o, ampliando el espectro propuesto por Amis, onírico-científica y onírico-tecnológica, pues quizás serían estos términos los más adecuados para definir películas como las de Cronenberg. Tanto en lo literario como en lo cinematográfico, el componente *científico* de la ciencia-ficción no tiene necesariamente que ser plausible, pues en todo momento importa más la fuerza dramática que cualquier exigencia de infalibilidad visionaria. Incluso la gran mayoría de películas que se han presentado bajo un disfraz *hard* no resistirían el más mínimo análisis en este sentido: poco importa, pues esto no las hace ni mejores ni peores. Por fortuna, en el cine sólo mandan las reglas del cine: la única ley de la física que debería importar a los cineastas es la que permite mantener un buen número de traseros pegados a sus respectivas butacas durante un par de horas seguidas. Y punto.

Habrá quien quiera localizar alguna gotera en la definición de Amis cuando éste insiste en que el género habla de algo *«que no puede ocurrir en el mundo*



¿Neorrealismo fin de milenio o Nadarrealismo año 2019 en *Blade Runner?*



que conocemos». El mundo que conocemos hoy, pensarán algunos, es ese mundo en el que comienzan a plantearse debates éticos sobre la manipulación genética, ese mundo en el que filósofos de la urgencia -como el llorado Timothy Leary- han elaborado robustas teorías sobre las virtudes de la realidad virtual como efectivo -e inocuo- pasaporte a esos paraísos artificiales en que soñó la psicodelia, ese mundo, en definitiva, en que «La guerra de las galaxias» de George Lucas sirvió de inspiración para un complejo programa de defensa bajo el gobierno de Reagan... Nuestra cotidianeidad se acerca cada vez más a lo que antes era territorio exclusivo de la ciencia-ficción: películas como «El cortador de césped» o «Blade Runner» pueden invitar al debate sobre determinadas parcelas de la realidad que nos circunda, como las posibilidades y peligros del universo virtual y la ingeniería genética. El diálogo que el cine del género ha acabado estableciendo con lo cotidiano ha llegado a un estadio nunca antes alcanzado, pero quizá sería un tanto desmesurado empezar a considerar las películas de ciencia-ficción como un nuevo modelo de neorrealismo para el fin del milenio. Como es obvio, ni «El cortador de césped», ni «Blade Runner», ni «Los niños del Brasil» hablan de nuestro entorno cotidiano. Las películas de ciencia-ficción siguen funcionando como lo que son, ficción: en la entidad bicéfala llamada ciencia-ficción siempre ha pesado más la segunda cabeza. El cine del género siempre ha tenido mucho más de ficción que de ciencia. De hecho, la relación que el género establece con posibles miedos generalizados y preocupaciones éticas de ahora mismo no está tan lejos del lazo de democrática angustia que unía a las *monster movies* de los 50 con el muy comprensible -y palpable- temor atómico.

El cine de ciencia-ficción nace cuando se aplica una mirada distorsionadora a esa *ciencia* convertida en punto de referencia: la distorsión puede ser cómica, dramática, onírica, apocalíptica, grotesca... En suma, para crear una obra del género basta con apoyar levemente el pie en el trampolín de la ciencia para propulsarse al vacío. Y cualquier excusa es válida para dar el salto.

La ciencia-ficción como espejo del presente

Si bien el cine de ciencia-ficción no es cine de lo cotidiano ni siquiera en estos tiempos de solipsismo informático, sí es cierto que, como todo el cine de géneros, resulta bastante revelador del espíritu de su tiempo. Pese a hablar de mundos futuros, viajes interiores o sociedades inexistentes, las películas de ciencia-ficción se han hecho en una época muy concreta, bajo un sistema de producción conocido y para un público con unas necesidades y unos gustos nada difíciles de determinar. Su capacidad para hablarnos de su entorno industrial, político y sociológico debe ser tenida muy en cuenta. A este respecto, Phil Hardy recuerda las palabras de Vivian Sobchack, según las cuales la cien-





La radioactividad despierta a un Godzilla que toma Tokio por bandeja de *sashimi.*

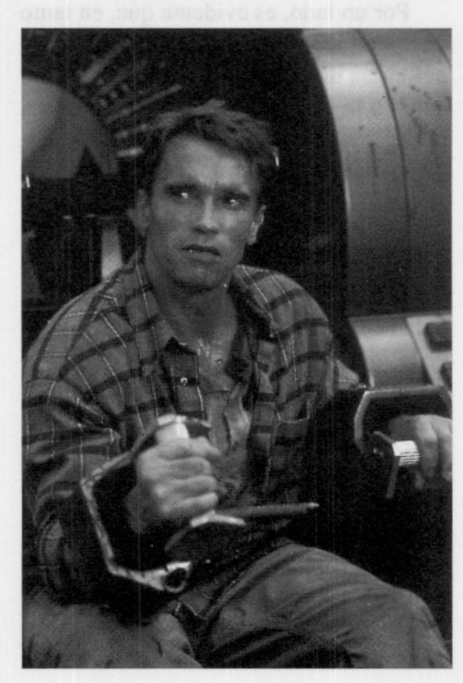
cia-ficción está *«empotrada en su presente tecnológico, político, social y lingüístico»*. Hardy considera incluso que, de entre todos los géneros cinematográficos, el cine de ciencia-ficción es el que resulta más revelador de la época que lo ha alumbrado: «Sus predicciones son regularmente sobrepasadas por los acontecimientos, pero la importancia de esas predicciones no está en su exactitud, sino en el proceso extrapolativo que las ha producido».

Y, en efecto, las películas de monstruos radioactivos de los 50 ilustran de una manera mucho más precisa que cualquier otro género cinematográfico coetáneo ese estado de pánico generalizado que vivió la Norteamérica posterior a la Segunda Guerra Mundial, una Norteamérica en parte sacudida por un nacional sentimiento de culpa y en parte obscenamente consciente del letal peligro del terror atómico. Al otro lado del espejo, entretanto, el cine japonés iría creando su particular versión del género -las llamadas *kaiju-eiga*-, con esa mitología mutante encabezada por Godzilla nacida del dolor provocado por la -allí atrozmente real- catástrofe atómica. Por banales que hoy puedan resultar esas películas japonesas al espectador occidental no demasido afín al género, su valor

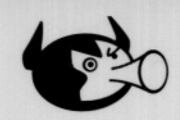


como destilación de una tragedia colectiva es inapreciable. Que Godzilla, patriarca de ese Olimpo radioactivo y atroz, pasase de ser el azote de Tokio al aliado de sus habitantes frente a la invasión de toda suerte de monstruos puede ser interpretado como una suerte de catártico exorcismo: Godzilla, monstruosa encarnación del horror nuclear, acabó identificándose con el pueblo japonés, también monstruosamente herido por el hongo atómico. Godzilla devino, en cierto sentido, Japón mismo: monstruoso y herido, pero con un poder que no había sido, ni mucho menos, neutralizado. Considerar las películas de Inoshiro Honda como cine político está, por supuesto, fuera de lugar, pero, evidentemente, hablaban en su día de un arraigado y agresivo sentimiento nacional que la posterior evolución de la serie acabó difuminando.

Podemos volver a Cronenberg para encontrar un ejemplo más reciente de esa funcionalidad especular del género. La discontinuidad narrativa de su «Videodrome» podría proponerse como el formato ideal de evasión en un mundo donde el desorden es el único principio rector: cercano al caos controlado de la narrativa de Thomas Pynchon o a las apocalípticas visiones de un Jim Ballard, que no por casualidad, sería el inspirador de su perturbadora, magistral «Crash». «Desafío total» de Paul Verhoeven podría ser otro buen ejemplo: emblemática película de evasión para un mundo que ya no puede ser atrapado por la superficie de un espejo, sino, en todo caso, por los fragmentos de un espejo roto. Verhoeven describe una realidad sin centro, tal como la imaginó Philip K. Dick, a través de una construcción narrativa provista de tantos y tan imprevisibles giros que el espectador se queda sin asidero alguno mediada la proyección. Podría citarse también la segunda entrega de la serie «Regreso al Futuro» de Robert Zemeckis, quizás la mejor traducción cinematográfica de la técnica musical del *megamix*. ¿Hay algún otro género cinematográfico que haya sabido captar con mayor elocuencia la experiencia multiforme, discontinua y fragmentaria de nuestro tiempo?



En *Desafío Total*, los recuerdos ajenos son un juego de cajas chinas en cuyo interior se encierra el presidente Kuato.



¿Son los extraterrestres los vampiros del futuro?

Otra de las apreciaciones generales sobre el género que recoge Hardy también merece ser tenida en consideración: ¿Y si pudiéramos definir el cine de ciencia-ficción como una simple puesta al día, una mera modernización del cine de terror? Ese supuesto se apoyaría en la consideración de los temores y los miedos provocados por la evolución tecnológica como prolongación natural de los miedos provocados por los poderes ocultos, o los temores de origen religioso.

Por un lado, es evidente que, en tanto que pertenecientes al cine fantástico, las películas de ciencia-ficción hablan del temor a lo desconocido, del contacto con lo que nos resulta ajeno, extraño. El miedo es parte consustancial del cine de ciencia-ficción: cabe recordar que el aire festivo y lúdico de los pioneros todavía tiene poco que ver con lo que, a partir de los años 50, identificaremos como películas del género. Además, buena parte de la fauna heterogénea y a menudo imposible que atravesará esos fotogramas visionarios no será más que una actualización del viejo repertorio de terrores góticos: «Lifeforce. Fuerza Vital» de Tobe Hooper o «Queen of Blood» de Curtis Harrington hablan, sin rodeos, de vampirismo. De hecho, las películas de monstruos configuran un territorio común al cine de terror y al de ciencia-ficción: la adscripción de la película a uno u otro género dependerá del origen -mítico o radioactivo- de la criatura en cuestión, aunque gramaticalmente las películas a clasificar compartan parejas soluciones.

Sin embargo, resulta un tanto peligroso emplear el término *evolución*. Si considerásemos al cine de ciencia-ficción como evolución del cine de terror, tal idea implicaría que este último género habría quedado obsoleto. Es evidente que no ha habido una sustitución del cine de terror por parte del de ciencia-ficción: a partir de los años 50 ambos han convivido, cabe decir que no siempre a un nivel de igualdad. Las oscilaciones del gusto han privilegiado unas veces a uno y otras veces a otro, pero es evidente que la confluencia de intereses temáticos no hace imposible la convivencia. Ciencia-ficción y terror son, en definitiva, sendas formulaciones cinematográficas distintas de unas preocupaciones temáticas comunes al vasto territorio del cine fantástico.



Capítulo 1

Visiones Pioneras

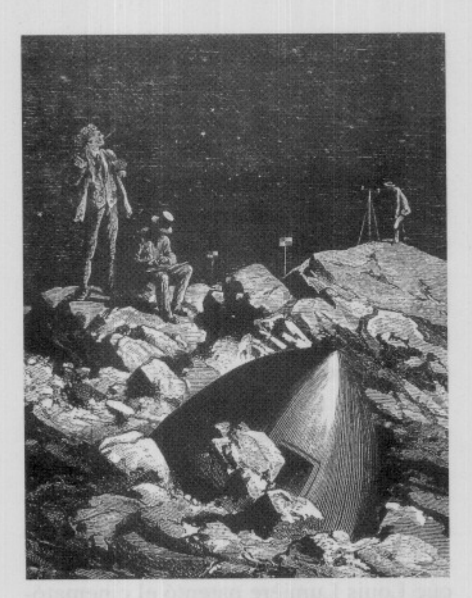
La ciencia-ficción del cambio de siglo

Comenzar una historia del cine de ciencia-ficción en los mismos orígenes del arte cinematográfico no deja de ser tan lógico como peligroso. En esa temprana fase, ninguno de los implicados en el incipiente negocio del cine tenía en absoluto claro el futuro de su labor: el flamante invento se presentaba cargado de potencialidades tan atractivas para el mundo de la ciencia como para el de los mercaderes de la evasión. Antes de cristalizar definitivamente como vehículo para la ficción, el cine era mirado con ojos tiernos por la ciencia y la industria, que veían en él un eficaz instrumento divulgativo. El cinematógrafo, en principio, no fue más que uno de los muchos prodigios técnicos del cambio de siglo, aunque pronto su rápida asimilación por parte de la industria del espectáculo reveló que el invento podía ser *otra cosa.* El ingenio recién nacido demostró su capacidad para convertirse en herramienta de reflexión sobre esa misma edad del progreso que amparó su nacimiento: bien fuera con voluntad documental, paródica o fabuladora, el ojo de la cámara podía servir para atrapar, comentar, distorsionar o embellecer esa radical transformación del entorno que tenía lugar en esos momentos. En cierto sentido, el cine fue un arte autorreflexivo desde sus propios comienzos.

La relación creativa mantenida por este cine aún en pañales con el hervidero de innovaciones tecnológicas de la época fue muy estrecha: 1895 fue el año en que Louis Lumière patentó el cinematógrafo, pero también fue el año de la demostración por parte de W. A. Roetgen



de las virtudes de los rayos X descubiertos por Sir William Crookes. Dos años más tarde, en abril de 1897, ambos hallazgos se encontraron en un territorio común, al presentar el doctor John McIntyre una película en torno a la aplicación de los rayos X sobre unas ancas de rana ante la Glasgow Philosophical Society. En el mes de octubre del mismo año, los rayos X ya eran utilizados como tema en un cortometraje humorístico debido a un director de Brighton, George Albert Smith, quien, a la sazón, tenía un vecino químico a la par que cineasta, James A. Williamson, que acababa de comprarse un aparato de rayos X. En esa sucesión de fechas significativas podría estar contenida, en versión miniaturizada y forzosamente parcial, esa breve evolución del arte cinematográfico que culminaría en la eclosión de un primer estadio de lo que hoy entendemos por ciencia-ficción. Es peligroso utilizar el término y es peligroso haber empezado por aquí, como se ha advertido, porque el término como tal todavía no existía y quienes hoy consideramos sus pioneros eran tan ignorantes de estar haciendo *ciencia-ficción* como de estar levantando los cimientos de la gran historia del cine. Nacido, pues, al mismo tiempo que los rayos X, el cine pasó de un primer flirteo con la ciencia -representado aquí por esa subordinación del cinematógrafo a la exposición de un discurso científico por parte de John McIntire- al comentario bufo de la misma, ilustrado con la aparición de ese film representativo de una de las principales direcciones que tomaría la más temprana ciencia-ficción cinematográfica.

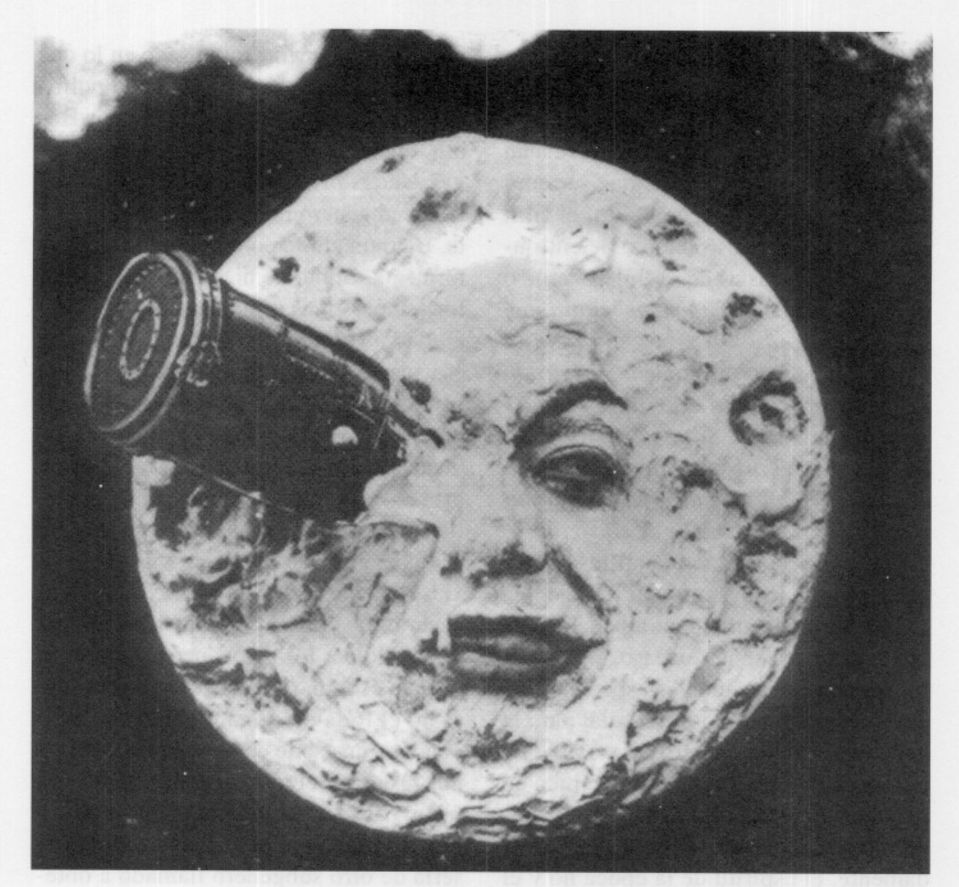


Un día de campo lunar según Verne.

Inventores, aventureros, invasores y alquimistas

A lo largo de su rica y efervescente historia, la ciencia-ficción cinematográfica se convertiría en una verdadera esponja para los miedos e inquietudes del momento. No resulta en exceso quimérico distinguir un tema-rey que permita agrupar la mayoría de títulos del género realizados durante una misma década: el caso de los 50 y ese temor apocalíptico que daría carta de naturaleza al género es especialmente transparente, pero en el cine de principios de siglo con elementos de ciencia-ficción también pueden

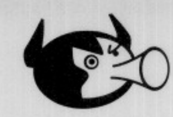




Con *Viaje a la Luna* Georges Méliès inventó la space-opereta.

identificarse una serie de líneas maestras que señalarían una rápida evolución desde esas primeras miradas al progreso marcadas por el candor hasta la inquietante percepción de los futuros peligros de ese mismo progreso. En suma, en poco más de diez años, el cine tuvo tiempo de nacer, desarrollar una serie de trabajos que hoy identificamos como películas de ciencia-ficción, exprimir las posibilidades de la fantasía blanca y -he ahí el salto de gigante- descubrir la fantasía negra. No es poco, ciertamente.

Después de realizar varias viñetas concisas e irónicas que, como las de sus contemporáneos Ferdinand Zecca o George A. Smith, parecían mirar al progreso con una óptica no muy lejana a la de los entrañables Inventos del TBO del profesor Franz de Copenhague, Georges



Méliès elevó la ciencia-ficción cinematográfica a las altas cotas alcanzadas por sus pioneros literarios con «Viaje a la Luna» (1902). Pese a que John Brosnan se lamente de las licencias que se tomó Méliès en pro del espectáculo, el film supone un ambicioso intento de entroncar con las fantasías de un Jules Verne o un H. G. Wells. *«Uno se pregunta qué habría pensado Verne de "Viaje a la Luna", que estaba vagamente inspirada en su novela "De la Tierra a la Luna"* -escribe Brosnan-. *Si no recuerdo mal, en la novela el proyectil no era introducido en el cañón gigante por una formación de sonrientes chicas de coro».*

Dejando de lado tan puntillosas consideraciones, lo cierto es que «Viaje a la Luna» abrió el camino para películas de metraje cada vez más extenso, en las que los omnipresentes efectos especiales, ya entonces un atractivo primordial para la audiencia, podían ponerse al servicio de una construcción narrativa inspirada en la mejor literatura de evasión. Méliès siguió por ese camino, pero, desafortunadamente, el espíritu de la época no y el que más tarde sería definido por Chaplin como *alquimista de la luz* tuvo que volver al lugar de donde procedió, el teatro de variedades.

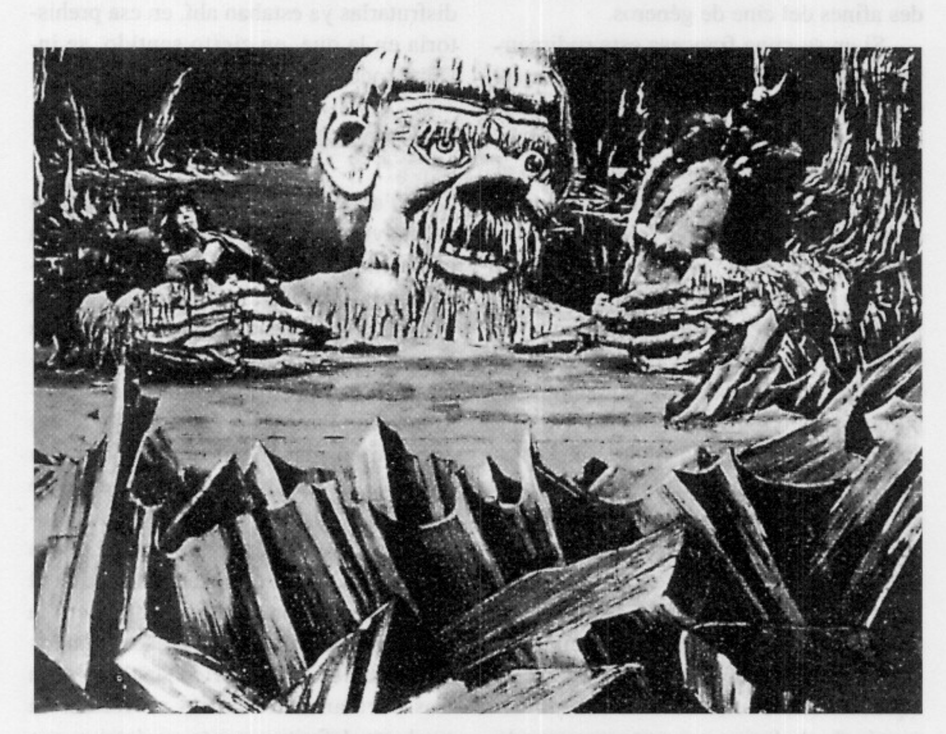
La semilla de Méliès se quedaría, no obstante, allí, enterrada bajo suelo de celuloide para estallar en un futuro que hoy es nuestro pasado inmediato. Su reivindicación del cine como magia, de la imaginación como energía liberadora y de la aventura como fuente de poéticas epifanías visuales no nos resulta hoy tan *fuera del tiempo* como les resultó a ese público súbitamente interesado en lo que se diría un primario esbozo de la política-ficción: las películas de Walter Booth, que en su día fue llamado el *Georges Méliès británico*, aunque su actitud frente al género no podía ser más distinta. Bajo un clima político que anunciaba tormenta, Booth no hizo sino aprovechar los temores más inmediatos de sus conciudadanos para plasmar en la pantalla esa suerte de gran pesadilla nacional: la invasión de Gran Bretaña por parte de un ejército enemigo equipado con sofisticadas armas de combate. Establecer un grosero paralelismo que asociara a Méliès y Booth con, respectivamente, el George Lucas de «La guerra de las galaxias» (1977) y el John Milius de «Amanecer rojo» (1984) puede resultar un tanto cogido por los pelos, pero lo cierto es que, en esos años de perpetua reformulación, el todavía nonato género ya respondía a una serie de necesidades que no nos resultan del todo extrañas. Si Méliès fue el padre de la aventura fantástica, cinematográficamente hablando, Booth lo sería de otro subgénero llamado a obtener inmediata fortuna, el de la guerra futura. Por primera vez, el cine incidía en temores no ya verosímiles, sino altamente probables.

Similares temores serían canalizados de manera muy distinta por la cinematografía alemana, que daría al género sus trabajos más complejos y sombríos de la etapa muda, películas que quizás al espectador purista de hoy le resultarán difícilmente encasillables dentro de los parámetros de la ciencia-ficción, por su mayor inclinación hacia lo sobrenatural



y lo mágico en su vertiente más oscura. En esos títulos que abrirían el camino del expresionismo cabría encontrar una primera plasmación cinematográfica del horror puro, de un pánico que, como el curso de la Historia no hizo sino corroborar, era espoleado por amenazas nada abstractas.

Por su definitiva aportación al lenguaje cinematográfico y por su carácter de precursoras del que sería uno de los formatos más habituales para el cine de ciencia-ficción en los años inmediatamente venideros -el serial cinematográfico- deben destacarse también las abundantes películas americanas de esta primera época pródiga en abrir caminos. Por ejemplo, la versión de «20.000 leguas de viaje submarino» realizada en 1916 por Stuart Paton subordinaba las intuiciones de Méliès a un relato poblado por personajes con mayor entidad psicológica que las funcionales criaturas del realizador francés, al tiempo que desarrollaba las posibilidades de un lenguaje cinematográfico sintético y moderno, alejado de las aparatosas y recargadas composiciones, a un paso de los *tableaux vivants*, de, por ejemplo, «A la conquista del Polo» (1912). Paralela-



Méliès, en *A la conquista del Polo,* predijo la aparición de actores como Christopher Lambert.



mente, el cine de seriales comenzaría a canibalizar elementos propios de la ciencia-ficción en sus disparatados cócteles de géneros que, por los caprichos de la evolución, hoy consideramos incuestionablemente vigentes y atractivos. En el cine americano, el género -o esa forma embrionaria del género que vivió, respiró y sorprendió a los espectadores de principios de siglo- encontró, pues, una formulación que acabaría siendo la dominante en su posterior evolución: la de la ficción de consumo frenética, superficial, sorprendente y en todo momento presta a hibridarse con otras modalidades afines del cine de géneros.

Si en su cuna francesa este rudimentario cine de ciencia-ficción estuvo marcado por la preeminencia del truco visual -hoy diríamos efecto especial-, en Estados Unidos la magia se subordinó al relato. Podría decirse que, irónicamente, el más reciente cine de ciencia-ficción norteamericano ha recorrido el camino a la inversa, volviendo a subordinar todo lo demás al efecto especial, propiciando construcciones narrativas que el crítico británico Kim Newman ha comparado al andamiaje de los viejos musicales: una sucesión de números brillantes engarzados por desangeladas escenas de transición. No obstante, a quienes hoy consideran que los efectos especiales han extendido el certificado de defunción del buen cine fantástico quizá les convendría recordar cuáles fueron las circunstancias del género en esta primera fase aquí analizada: el cine nació como espectáculo de feria -concepto recuperado en los 50 por cineastas como William Castle y, en fecha más reciente, por el Francis Ford Coppola de «Captain Eo» (1986), el Bob Gale de «Mr. Payback» (1995) y el Jean-Jacques Annaud de «Las alas del coraje» (1996)- y lo que hoy recibe el nombre de ciencia-ficción no fue sino inmediata vitrina para mostrar esos trucajes que los primeros cineastas desarrollaban con el entusiasmo de un niño con un juguete nuevo entre manos. Entre «Viaje a la Luna» (1902) y «Desafío total» (1990) se ha recorrido un largo y curvilíneo camino, pero las formas esenciales de la ciencia-ficción cinematográfica y la manera de disfrutarlas ya estaban ahí, en esa prehistoria en la que, en cierto sentido, se inventó todo.

La ciencia es un chiste

La anécdota tantas veces recordada del mayúsculo susto que, ante la brusca irrupción en pantalla de un tren acercándose a la estación, hizo levantar de sus butacas a la audiencia de la época podría hacer pensar a más de uno que aún tendría que llover mucho para el nacimiento del cine fantástico. Sería lógico creer que contemplar lo cotidiano sobre una pantalla ya resultaba suficientemente prodigioso como para que el cineasta tuviese que comenzar a ingeniarse nuevos formatos para la sorpresa. No fue así: el filón de lo cotidiano no se agotó, pero la inquietud creativa llevó a esos mismos responsables del histórico susto del tren -los hermanos Lumière- a ofrecer un producto definitivamente excéntrico que hoy es considerado el primer film de



ciencia-ficción de la historia del cine. Se trata de «Charcuterie Mécanique» (1896), título inaugural de esa variante de la ciencia-ficción empeñada en mostrar, burla burlando, algunas grotescas consecuencias del progreso tecnológico y científico.

De un minuto de duración, «Charcuterie Mécanique» mostraba el funcionamiento de un curioso aparato capaz de convertir, con la mediación de un simple interruptor, a un cerdo vivo en una suculenta sucesión de jamones, salchichas, costillas y trozos de bacon. Dentro de la filmografía de los Lumière, el film es una auténtica rareza, pero una rareza que no iba a caer en saco roto, porque muy pronto iba a inspirar otras fantasías charcuteras igualmente preocupadas en detallar humorísticamente la automatización de la habitualmente nada aséptica matanza del cerdo. En 1897, la producción norteamericana de la American Mutoscope y la Biograph «The Sausage Machine» aportaba una impensada variante al sustituir al cerdo por unos perros callejeros, idea que, al parecer, haría gran fortuna: ese mismo año, el británico George A. Smith ampliaba el espectro animal susceptible de convertirse en ristra de salchichas al convocar en el vientre de su prodigiosa máquina a perros, gatos y un solitario pato en «Making Sausages»; cuatro años más tarde, Thomas A. Edison presentaba «Fun in a Butcher Shop», en el que la materia prima transformada volvía a ser un aislado chucho llevado a la carnicería por su propio dueño, un niño de tierna mirada pero aviesas intenciones. También con producción de Edison y dirección de Edwin S. Porter, «Dog Factory» (1904) pondría gracioso colofón a este primer subgénero de la ciencia-ficción: en esta pieza de cuatro minutos, la máquina -que ostentaba el gracioso rótulo de *Dog Transformer*- era capaz de efectuar el proceso a la inversa, o sea, obtener un perro a partir de unas cuantas salchichas, diferenciadas según la raza del can del que procedían.

La floración de subgéneros en estos primeros tiempos del cine no respondería a otro motivo que a la práctica tan generalizada como falta de prejuicios del plagio más o menos directo: bastaba que un realizador diese con un tema de probada popularidad para que las imitaciones se reprodujesen como hongos. Aunque no siempre las imitaciones se limitaban a calcar el punto de partida temático: también era un buen gancho el envoltorio técnico, el nuevo truco fotográfico que, acuñado por Méliès o cualquier otro mago de la imagen, permitía abrir una nueva ventana de posibilidades para el medio. De hecho, la mayoría de films concebidos como visiones cómicas del progreso no fueron más que meras excusas para poner en práctica un truco visual de reciente factura. En 1906, por ejemplo, un film como «How to Make Time Fly», una producción británica de Robert W. Paul dirigida por un tal J. H. Martin, proponía una esquemática excusa -el juego de una niña traviesa manipulando las agujas del reloj de su abuelo- con la sola intención de deslumbrar a la audiencia con los movimientos acelerados de los actores que se obtenían al re-





Segundo de Chomón, abuelo del stop-motion e inventor de la táctil-visión.

ducir los movimientos de manivela de la cámara. El primitivo, pero eficaz procedimiento sería inmediatamente recogido por films como «Le Ceinture Electrique» (1907), dirigido por Romeo Rosetti según un guión de Louis Feuillade, o «Liquid Electricity» (1907) del muy notable J. Stuart Blackton, dibujante de historietas, co-fundador de la compañía Vitagraph y, sin lugar a dudas, uno de los más inquietos pioneros de la ciencia-ficción cinematográfica en tierra americana. Los films de Rosetti y Blackton serían, por otra parte, representantes de otro de los subgéneros más prolíficos en estos primeros años: el de los chistes y burlas alrededor de la electricidad, cuyo poder -un tanto ignoto para la mentalidad popular de la época- era terreno abonado para el desvarío y la fantasía desbocada.

Pertenece también a este grupo de lo que podrían denominarse fantasías eléctricas un fundamental título de Segundo de Chomón, hombre merecedor de comentario aparte no sólo por su condición de Méliès español, sino por su mayúscula relevancia en el desarrollo del cine de animación nacional: en «El hotel eléctrico» (1905), Segundo de Chomón proponía una divertida mirada a las inmensas posibilidades cómicas de la automatización de los servicios en un hotel del futuro, mediante el sistemático uso del *paso de manivela*, laborioso trucaje consistente en rodar fotograma a fotograma objetos inanimados para crear ilusión de movimiento. En suma, el germen de esa animación *stop motion* que iba a dar al mundo del cine talentos tan rotundos como los de Starewicz, Trnka Harryhausen, Svankmajer o Henry Selick. El film, en algunos catálogos norteamericanos, sería atribuido erróneamente a Stuart Blackton, que, a su vez, había recogido el testigo dejado por Segundo de Chomón en «El hotel eléctrico» y la posterior «La Maison Hantée» (1907) para elaborar su versión americana del tema, «The Haunted Hotel» (1907), en la que la animación de los objetos no se fundamentaba en ninguna explicación pseudocientífica, sino en la existencia de fuerzas sobrenaturales. En 1911, una producción de la Pathé titulada «The Elec-

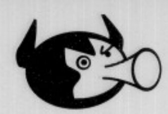


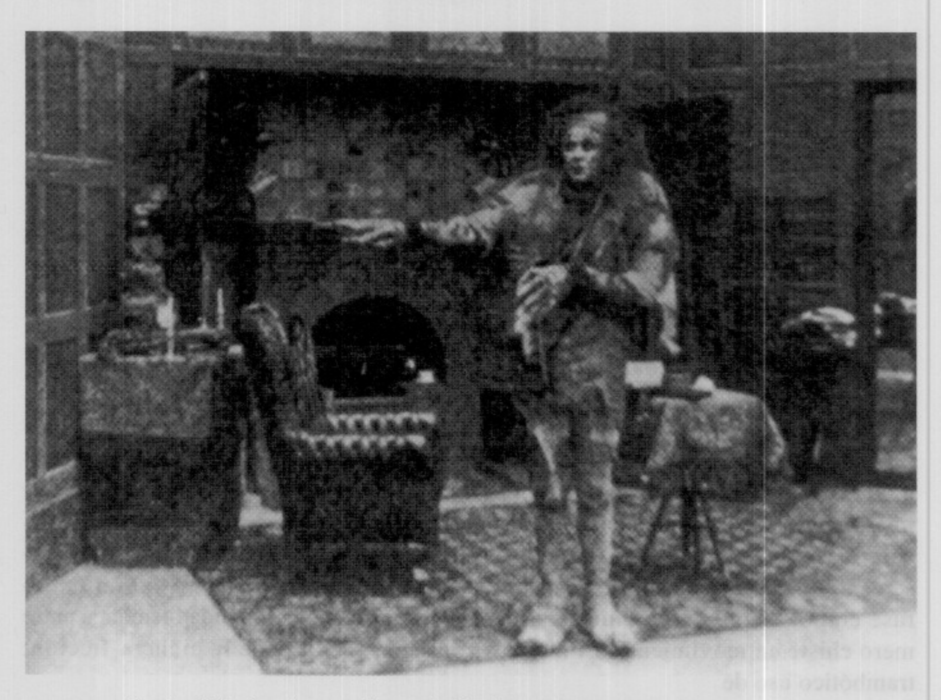
tric Villa», recogida en la 'Aurum Film Encyclopedia' sin ficha técnica ni otro tipo de créditos, reincidía en la misma línea temática abierta por «El Hotel Eléctrico»: aquí, los objetos de una casa completamente electrificada se desembarazan de su primer huésped en el curso de una noche llena de gags visuales que probablemente hubiesen deleitado a nuestro historietista Coll: un pollo asado vuelve a la vida, una alfombra convertida ocasionalmente en serpiente le da el golpe de gracia al pobre intruso...

La electricidad era vista, pues, como poder para dar vida a lo estático, como instrumento vigorizante y como fuerza curativa, aunque, claro está, siempre al servicio de la comedia, entendida en esta fase como simple viñeta humorística, mero chiste en movimiento. El más estrambótico uso de la electricidad sería el propuesto por la segunda de las películas protagonizadas por el Profesor Puddenhead, característico profesor chiflado de estos primeros años del cinematógrafo cuyos inventos siempre iban a parar a manos propensas al estropicio: las de sus hijos o las de sus criados. Producidas por Charles Urban y dirigidas por el notable Walter R. Booth -uno de los padres del género de la *guerra futura*, del que nos ocuparemos más adelante-, las dos películas de la serie «Professor Puddenhead's Patents'» discurrían según un esquema fijo, que comenzaba con la rápida presentación de un invento prodigioso, el encadenado de gags derivados del mal uso del ingenio y un final de puro estallido *slapstick* con persecución incluida: una varita mágica eléctrica capaz de aumentar el tamaño de cualquier objeto, persona o animal era el insólito invento presentado en «The Electric Enlarger» (1909), segunda *patente* del Profesor Puddenhead que se convirtió en la fantasía eléctrica más extravagante. Un trabajo que hoy permite demostrar cierta continuidad temática entre el ayer y el hoy de la ciencia-ficción:



Charcuterie Mécanique de los Hermanos Lumiére, génesis de *Delicatessen* de Jeunet y Caro.





Charles Ogle, la primera criatura de Frankenstein, en una versión expurgada por el mismísimo Edison.

¿dirían ustedes que entre esta primitiva fantasía y «Cariño, he encogido a los niños» (1989) y su secuela han transcurrido más de ochenta años de presumible evolución conceptual?

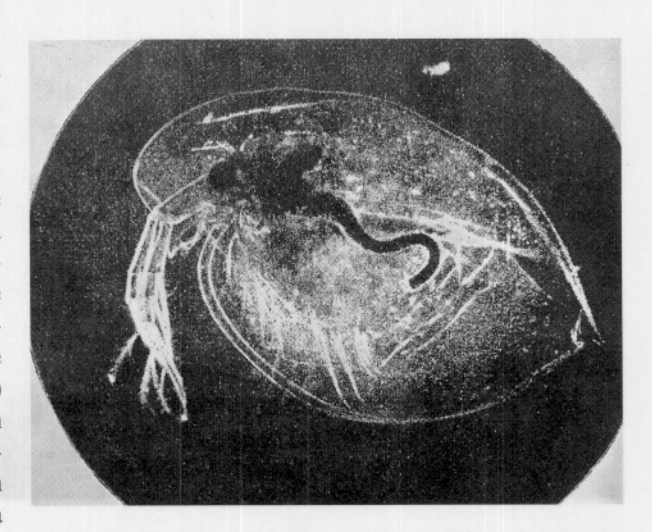
Secuela de «Liquid Electricity» (1907), «Galvanic Fluid» (1908) de Stuart Blackton recuperaba al científico de ese primer film, el profesor Watt, para proponer otro insólito uso de la electricidad: aplicada a cualquier objeto, era capaz de hacerlo volar. Los problemas empezaban cuando Watt aplicaba su invención a las personas, con resultados muy satisfactorios para él, pero no para las víctimas elegidas al azar. Seguirían films como «The Electric Policeman», «The Electric Servant», «Electric Transformations», «Electricity for Nervousness» -todos ellos de 1909-, «The Electric Insoles», «The Electric Vitaliser» -ambos de 1910-, «Electric Boots» (1911), «The Electric Leg» (1912) o «The Electric Hump» (1913), que convertirían a las fantasías eléctricas en subgénero pródigo, aunque no especialmente rico en sorpresas: los argumentos se trasladaban de una película a otra con ínfimas variantes, mientras que los movimientos acelerados de los personajes se convirtieron en el truco visual utilizado con mayor insistencia para visualizar los



increíbles logros de la electricidad. Cabe mencionar, no obstante, que en «The Electric Vitaliser» de Walter R. Booth, aunque en tono de fantasía cómica, ya se introducía un uso de la electricidad de probada fortuna tanto en el futuro del cine de ciencia-ficción como en el de terror: en el film, el arquetípico profesor utilizaba descargas eléctricas para resucitar animales muertos. Curiosamente, su fecha de producción, 1910, coincide con la de la primera adaptación cinematográfica del clásico de Mary W. Shelley, el «Frankenstein» de J. Searle Dawley.

De menor importancia cuantitiva, pero similares códigos de funcionamiento fueron las películas que imaginaban no menos delirantes usos de la energía magnética, como «Work Made Easy» (1907) de Stuart Blackton o «La Cuisine Magnetique» (1907) de Segundo de Chomón, en las que tanto el norteamericano como el turolense aplicaban idéntico uso de ese *paso de manivela* que ya habían desarrollado, respectivamente, en «The Haunted Hotel» y «El hotel eléctrico». En «The Magnetic Squirt» (1909) de Georges Hatot, un fluido magnético era capaz de hacer andar a un paralítico, de animar una cesta y de provocar un comportamiento ridículo en la persona de un magistrado indeseable. Finalmente, dos films explotarían la idea de un ingenio magnético capaz de atraer tanto objetos metálicos como desprevenidas personas: «The Wonderful Electro-Magnet» (1909) y «The Magnetic Umbrella» (1911).

Al igual que las películas cómicas sobre el uso de los rayos X -cuya génesis ya ha sido explicada en páginas precedentes-, hay otro de los subtemas de este género de fantasías científicas hilarantes cuyo nacimiento está estrechamente vinculado al uso del cinematógrafo como instrumento de divulgación científica: las burlas sobre el uso cinematográfico del microscopio, como «The Unclean World» (1903) y «Love Microbe» (1907). Como respuesta desvergonzada a la experiencia del Urban-



Gracias a los cortos científicos, los espectadores de principio de siglo pudieron ver como era la pulga que se buscaba La Chelito.



Duncan Micro-Bioscope -desarrollada por el fotógrafo científico F. Martin Duncan y el productor Charles Urban y consistente en mostrar en una pantalla cinematográfica imágenes recogidas por un microscopio-, el productor británico Cecil M. Hepworth, ex empleado de Urban, estrenó «The Unclean World» -el film de Duncan llevaba por título «The Unseen World»-, en el que él mismo interpretaba a un científico que, tras apreciar un sospechoso sabor en su sandwich de queso, descubría con el uso del microscopio un hervidero de diminutas criaturas de aspecto infernal.

«Love Microbe» de Wallace McCutcheon fue la respuesta norteamericana a la estupenda broma de Hepworth y presentaba a un imposible Profesor Cupido en el intento de aislar el virus del amor para inocularlo a aquellos individuos faltos del mismo. G. W. Bitzer, director de fotografía de este curioso corto que, del mismo modo que «The Unclean World», presentaba falsos micro-organismos construidos en estudio, sería un año más tarde uno de los colaboradores más estrechos de D. W. Griffith, pasando, así, de retratar lo minúsculo a iluminar lo épico.

Dos temas también de gran fortuna en estos tiempos servirían, además, para acuñar cinematográficamente dos elementos que ya jamás dejarían de estar asociados al cine de ciencia-ficción: el ingenio volador y el robot -o autómata, como convendría a la terminología de esta temprana etapa-. «A la Conquete de l'Air» (1901) de Ferdinand Zecca no sólo sería la primera película de ingenios voladores de la historia del cine, sino también la primera que utilizaría la después imprescindible técnica de la sobreimpresión: confluencia en un solo plano de dos filmaciones distintas. Zecca rodó en estudio las evoluciones de un actor montado sobre un artilugio a pedales de forma acigarrada y, posteriormente, llenó la parte inferior del plano con unas tomas aéreas de los tejados de París, creando así una ilusión de vuelo



El submarino de Monturiol, a la conquista del aire, 65 años antes que el Chitty Chitty Bang Bang de Ian Fleming.



que, al parecer, resultó muy convincente para el público de la época.

Al año siguiente, el norteamericano Edwin S. Porter rodó «The Twentieth Century Tramp», una versión del corto de Zecca a la que se añadía un singular giro conceptual: el piloto del curioso artilugio -aquí una simple bicicleta voladora- era en esta ocasión un anónimo actor que encarnaba al personaje de historieta Happy Hooligan, creado por Fred Opper. Realizadores como Georges Méliès con «Le Dirigeable Fantastique» (1906) o Stuart Blackton con «The Airship» (1908) harían interesantes aportaciones a este tema también explotado a conciencia por otros creadores de la época menos talentosos y que había de abrir paso al subgénero de la *guerra futura*, en el que el ingenio volador entraría en el terreno de lo verosímil-temible. De hecho, el nombre de Méliès, si bien no siempre en el origen, aparece en cualquiera de las direcciones emprendidas por el fantástico durante estos primeros años: suya es, por ejemplo, la primera película de autómatas, «Gurgusse et l'Automate» (1897), probable traslación cinematográfica de un número escénico interpretado por el Gurgusse del título, un payaso del Cirque d´Hiver de París. En su segunda tentativa en el tema, «La muñeca animada» (1900), Méliès utilizó una fuente de inspiración a la que recurrían otros films de la época realizados en torno al tema del autómata: el ballet «Coppélia» de Léo Delibes, a su vez inspirado en la versión operística que realizara Edmond Audrian del relato 'El hombre de arena' de E.T.A. Hoffmann. De «Coppélia» se realizarían más tarde una versión británica, «The Doll Maker's Daughter» (1906) de Lewin Fitzhamon, y dos americanas, «The Mechanical Statue and the Ingenious Servant» (1907) de Stuart Blackton y «An Animated Doll» (1908) de George Spoor.

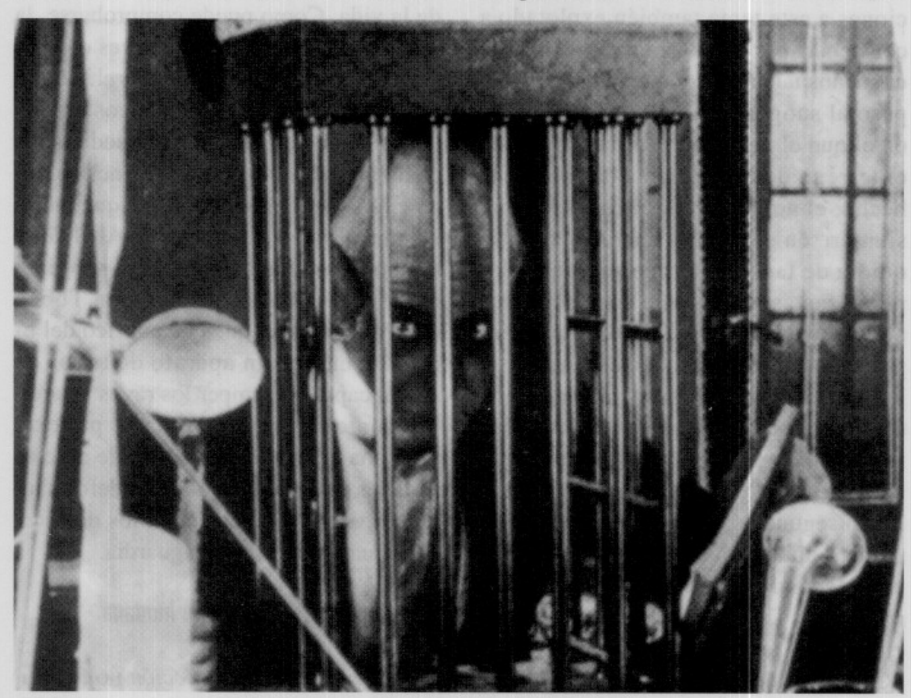
Otros temas presentes en estas inocuas, sencillas y a menudo sorprendentes burlas del progreso eran, por ejemplo, los efectos de las lociones capilares, el trasplante de órganos, las teorías de Darwin -objeto de mofas un tanto reaccionarias-, las incubadoras, los bólidos, las medicinas vigorizantes y los elixires de la vida. Como puede comprobarse, la mirada de estos pioneros a veces colocaba en un mismo saco la superchería de feria con los avances científicos que no tardarían en consolidarse al quedar suficientemente demostrado su benéfico potencial. No está de más añadir que incluso un realizador de la talla de Abel Gance aportó su granito de arena al subgénero con «La Folie du Docteur Tube» (1915), film en el que el científico del título inventaba un aparato de tubos de cristal capaz de romper los rayos solares. Tal punto de partida servía de pretexto para una arrebatada sucesión de efectos visuales realizados con lentes deformantes, espejos y bruscos cambios de foco. En suma, pura proto-vanguardia.

Los pioneros de la aventura humana

El término *ciencia-ficción* no fue utilizado en el mundo literario hasta 1923. Y no nació precisamente en cuna noble, sino en el humilde jergón de la literatura



popular, de esa literatura *pulp* que no sería reivindicada -y ponderada en su justo valor, que no era poco- hasta muchos años más tarde. Hugo Gernsback, editor de revistas consagradas a estas bastardas formas de creación literaria, fue el responsable del bautizo, así como el fundador de la primera revista literaria dedicada íntegramente a la ciencia-ficción, la legendaria 'Amazing Stories', cuyo primer número aparecería en abril de 1926. Gernsback se forjó en la profesión editando revistas técnicas que siempre incluían un pequeño apartado dedicado a fantasear muy libremente sobre los avances de la ciencia: en ese minúsculo rincón impreso se hallaría el germen de 'Amazing Stories' y de las futuras publicaciones que jalonarían la carrera del inquieto editor. Literariamente, la ciencia-ficción nació, pues, como una forma más del *pulp*, esa modalidad de evasión marcada por una visible falta de prejuicios a la hora de mezclar temas, personajes y situaciones de procedencias variadas en un evidente correlato de los cócteles multigenéricos practicados por los contemporáneos seriales radiofónicos y cinematográficos. Aunque, ya en esa primaria faceta, la ciencia-ficción



Abel Gance traspasó sus delirios de grandeza al actor Albert Dieudonné en *La folie du docteur Tube* y también en *Napoleón*.



poseía sus propios códigos de funcionamiento y sus características diferenciales con respecto a la corriente general del *pulp* -tributaria del folletín y más cercana al género de aventuras-, habría que esperar hasta después de la Segunda Guerra Mundial para que el género adquiriese cierto reconocimiento entre los círculos literarios.

Lógicamente, y como ya se ha apuntado antes, ninguno de estos cineastas pioneros era consciente de estar dando forma a algo que, años más tarde, se identificaría con el nombre de *ciencia-ficción*: si el termino no iba a aparecer hasta los 20 y si no puede hablarse de ciencia-ficción como género cinematográfico hasta los años 50, ¿qué ocurre con estos cineastas de principios de siglo, condenados a un limbo sin asideros literarios ni teóricos de ningún tipo? La pregunta engaña: lo que ocurrió no fue tan extraño como puede parecer si se formula así. Todo es bastante más sencillo: como en tantas otras ocasiones en la no siempre lúcida historia de la humanidad, la cosa vino antes que el nombre. ¡Liberémonos ya de este absurdo yugo que nos oprime desde las primeras páginas de este libro!: ¡Antes de los 50 hay cine de ciencia-ficción -o, para los puntillosos, cine con elementos de ciencia-ficción-, del mismo modo que hay literatura de ciencia-ficción antes de Gernsback! El afán taxonómico que hoy lleva al hombre a perder demasiadas energías clasificando corrientes literarias de temporada, modas de un mes y efímeras categorías estéticas fue, en el caso de la ciencia-ficción, bastante más lento de reflejos que su objeto de estudio. Y eso no es todo: el diálogo entre literatura y cine de ciencia-ficción existió -y dio sus primeras obras relevantes al incipiente género cinematográfico- casi desde los mismos comienzos del cinematógrafo.

Aparte del 'Frankenstein' de Mary W. Shelley, esa rara perla del Romanticismo que puede ser a la vez valorada como mayúscula novela gótica o como primer relato de ciencia-ficción en la historia de la literatura, los cineastas pioneros sólo podían mirar a dos polos de parejo brillo: el francés Jules Verne y el británico Herbert George Wells, los dos pioneros *oficiales* de la ciencia-ficción. En una comparación tan sugestiva como arriesgada, Frederik Pohl y Frederik Pohl IV, en su interesante ensayo 'Science Fiction Studies in Film', relacionan las figuras de Verne y Wells con las de los otros dos grandes pioneros del arte cinematográfico, Louis Lumière y Georges Méliès. *«Lumière fue el primero en capturar la realidad en una película. Méliès fue el primero en inventarla.»*, escriben, *«Existe cierto paralelismo entre la relación de rivalidad que une a ambos cineastas y la existente entre H.G. Wells y Jules Verne en el terreno de la novela de ciencia-ficción. Verne se enorgullecía de su exacta observancia de la ciencia conocida. Wells se enorgullecía de su imaginación extrapolativa. (...) Lo que hizo Lumière fue abrir su objetivo al mundo que lo rodeaba, el mundo inmediato y visible de las calles y las fábricas parisinas. Atrapar en una pantalla lo que su público podía haber contemplado simplemente a través de una*





Un selenita, hijo de un pollo y una langosta, imaginado por George Méliès para *Viaje a la Luna.*

ventana fue maravilla suficiente para él. También lo fue para el público, dado que nadie lo había hecho antes. Lo que hizo Méliès fue engañar a su público mostrando cosas que jamás habían existido: una práctica que le resultaba familiar, pues tenía tras sus espaldas una larga carrera como prestidigitador y conocía perfectamente la diversión de lo imposible».

La tesis de Frederik Pohl y Frederik Pohl IV se viene un tanto abajo cuando se analizan las primeras traducciones cinematográficas de las obras de Jules Verne y H. G. Wells: según lo expuesto, ambos autores debían haber inspirado sendas traducciones cinematográficas completamente diferenciadas, una ciencia-ficción / Lumière y una ciencia-ficción / Méliès, para utilizar una simplificación útil. No fue así: ambos autores fueron a desembocar en un mismo callejón estético, el de las primeras fantasías cinematográficas de largo aliento y ambicioso punto de partida. Los surcos abiertos por Verne y Wells sí que llevarían, en la historia de la literatura de ciencia-ficción, a propiciar dos caminos distintos de afrontar el género, y esos dos caminos, a la larga, tendrían su correspondencia en ese cine de ciencia-ficción siempre presto a grandes saltos evolutivos, pero de ahí a establecer la equivalencia Verne-Wells = Lumière-Méliès hay un buen trecho.

La obra que abrió el fuego en este temprano cine de ciencia-ficción de base literaria fue «Viaje a la Luna» de Georges Méliès, una pieza capaz de rebatir por sí sola la anterior teoría, en tanto que armónico y libérrimo maridaje de los universos literarios de esos dos pioneros que, bajo la mirada del mago-cineasta, se revelaban no tan dispares: ‘De la Tierra a la Luna’, novela publicada por Verne en 1895, y ‘Los primeros hombres en la Luna’, novela publicada por Wells en 1901. Antes que la fidelidad a sus modelos literarios, primaba en el arte de Méliès el sentido del



espectáculo, plasmado en esa deslumbrante sucesión de trucos fotográficos frecuentemente puntuada por numeritos de estirpe inconfundiblemente teatral, con bailarinas y actores de music-hall reclutados en los escenarios parisinos. Sucesión de 30 escenas rodadas con una cámara que hoy resulta exasperantemente estática, «Viaje a la Luna» utilizaba el sistema de viaje interplanetario con enorme cañón lanzacohetes propuesto por Verne y la figura de esos selenitas imaginados por Wells en el curso de una trama ligera, concebida con el único propósito de engarzar candorosos gags, insólitos trucajes y extraordinarios decorados. Méliès construyó el film más ambicioso hasta la fecha, con una duración que superaba los veinte minutos, metraje absolutamente insólito en esa época en la que una película standard duraba poco más de 60 segundos.

Con «Viaje a la Luna», pues, el cineasta francés se convirtió en el primer creador del género que se atrevió a dialogar de igual a igual con unos modelos literarios que, a partir de ese momento, iban a ser una referencia constante en el inmediato devenir del género. El film inauguró un nuevo subgénero dentro del cine de ciencia-ficción: a la vez padre de las películas de aventuras y del cine fantástico, «Viaje a la Luna» inspiró con su ejemplo toda una serie de películas de similar estructura narrativa -siempre atrapada en cuadros más o menos estáticos- e idéntico gusto por el relato de *grandes aventuras humanas* con un pie en la fantasía. No siempre habría un referente literario claro, pero en todos esos títulos se reconocía la influencia de «Viaje a la Luna».

El británico Walter R. Booth, con producción de Robert Paul, presentó al año siguiente del estreno del *tour de force* de Méliès «The Voyage of the Arctic» (1903), una odisea imaginaria servida en once cuadros, en la que un grupo de exploradores llegaba al Ártico para asistir a -y, eventualmente, intervenir enla lucha que enfrentaba a la reina de las Regiones Polares con un genio maligno. La idea no estaría lejos de «A la Conquista del Polo», film con el que Méliès se despediría prácticamente del cine, no sin antes haber construido otras filigranas de similar lustre e intención. En «Viaje a través de lo imposible» (1904) aparecía una sociedad cuyo patafísico nombre de Instituto de la Geografía Incoherente definía, en cierto sentido, la óptica lúdica y marciana con que Méliès se acercaba a esas fuentes literarias: en este film en particular, el cineasta volvía a usar la eficaz fórmula narrativa de «Viaje a la Luna» para articular una aventura de invención propia, que tenía su momento de mayor impacto en la imagen de ese tren surcando el firmamento que acababa estrellándose en la boca del Sol.

Si en su inmortal odisea lunar Méliès había dado vida al líder de la expedición Profesor Barbenfouillis, aquí interpretaba el rol similar del Ingeniero Mabouloff. Esa imaginación libérrima presta a manipular juguetonamente el patrón de la novela de aventuras de base científica reaparecía de forma ostensible en su adaptación de '20.000 leguas de viaje



submarino' de Verne, novela que ya había conocido una versión cinematográfica en 1905, hoy perdida, de la mano de la norteamericana Biograph: Méliès ya mostraba sus cartas desde el mismo título, «200.000 leguas bajo el mar» (1907), multiplicando por 10 las 20.000 leguas de Verne.

El film utilizaba otro esquema caro al Méliès de las primeras películas de trucajes, con el protagonista -un pescador- cayendo dormido y soñando esa serie de imágenes imposibles que eran la marca de la casa: el argumento de la novela de Verne no era aquí más que un pálido referente, puesto que el film narraba el imaginario viaje al fondo del mar del pescador guiado por el hada de los océanos, un viaje poblado por ninfas, sirenas, cangrejos, peces, caballitos de mar y un enorme pulpo, todos ellos -eso sí- recién salidos de los grabados realizados por Alphonse de Neuville para el popular libro.

'20.000 leguas de viaje submarino' tendría otra versión en estos primeros años del cine, la realizada por Stuart Paton en 1916: en esa fecha, el cine de Méliès, portento de imaginación visionaria pero irremisiblemente estático en su puesta en escena, había dejado de interesar en Europa para dejar paso a los temores *palpables* de las posibles guerras futuras, pero el cine norteamericano tomó el relevo del genio francés sustituyendo la sucesión de cuadros teatrales por un sentido del montaje ya plenamente moderno y desarrollando ese gusto por los efectos especiales con técnicas cada vez más pulcras y espectaculares. Aprovechando también algunos elementos de 'La isla misteriosa', el film de Paton -con una línea argumental cercana ya a los patrones que el cine norteamericano de género instituiría como canon- sirvió de lujosa vitrina para las posibilidades de una cámara especial para tomas submarinas diseñada por J. Ernest y George M. Williamson, dos hermanos que no sería muy descabellado considerar los abuelos de los actuales magos de la actual industria americana de los f/x.

Antes de que los norteamericanos revitalizaran esta fundamental línea del fantástico, no obstante, hubo otras piezas europeas a tener en cuenta, algunas de ellas tan tributarias de Méliès como «Up the Pole» (1909) de Walter R. Booth -que, en cierto modo, parodió su ya comentada «The Voyage of the Arctic», utilizando esta vez como insólito protagonista al mismísimo Barón de Munchausen- o los diferentes viajes concebidos por el turolense Segundo de Chomón por encargo de la Pathé para competir con las excelencias del mago francés: «Viaje a Júpiter» (1908), «Viaje al centro de la Tierra» (1909), «Viaje a la Luna» (1909) y «Viaje a Marte» (1909).

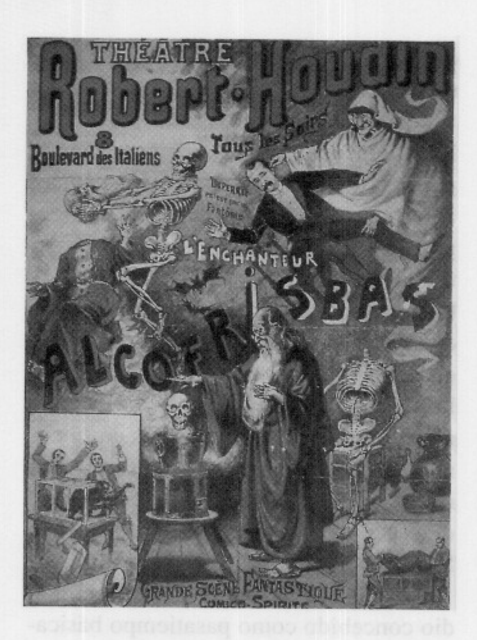
Entre las otras obras literarias que obtuvieron también un notable eco cinematográfico se encuentran 'El hombre invisible' de H. G. Wells -adaptada en «The Invisible Fluid» (1908) de Wallace McCutcheon, «L´Homme Invisible» (1909) de Ferdinand Zecca y «The Invisible Thief» (1910)- y 'El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde' de Robert Louis Stevenson -«Dr. Jekyll and Mr.



Hyde» (1908) y «A Modern Dr. Jekyll» (1909), ambas de William N. Selig, la británica «The Duality of Man» (1910), la danesa «Den Skaebnesv Angre Opfindelse» (1910), «Dr. Jekyll and Mr. Hyde» (1912) de Lucius Henderson, «Dr. Jekyll and Mr. Hyde» (1913) de Herbert Brenon y la parodia «Dr. Jekyll and Mr. Hyde Done to a Frazzle» (1914)-. El 'Frankenstein' de Mary W. Shelley sería adaptado al cine en dos ocasiones, probablemente respondiendo al éxito obtenido por las diversos montajes teatrales inspirados en la obra: «Frankenstein» (1910) de J. Searle Dawley, producida por Thomas A. Edison, de 11 minutos de duración y centrada antes en las implicaciones metafísicas del original literario que en las posibilidades truculentas de la historia; y «Life Without Soul» (1915) de Joseph W. Smiley, ya en formato largometraje de setenta minutos y planteado casi como gran producción espectacular con rodaje de exteriores en Florida, Georgia, Arizona, Nueva York y el océano Atlántico. Pese a que la sobria interpretación de Percy Darrell Standing en la piel del monstruo recibió el unánime aplauso de la crítica, el film cosechó un sonoro fracaso que obligó a los productores a remontarlo y re-estrenarlo al año siguiente con algunos documentales científicos como complemento.

George Méliès: el primer mentiroso

Él es el gran antepasado: el patriarca del género, el fundador de una ética y una estética fundamentadas en la mentira deslumbrante, el casual articulador de una filosofía de la imagen hacia la que todo director de cine fantástico de nuestros días sigue guardando un reverencial respeto. Con su labor quedó demostrado que el cine no sólo podía reflejar la realidad, sino también inventarla, proponer realidades paralelas, imposibles, delirantes, falsas. El ojo de la cámara podía engañar al ojo humano de muy diversas maneras: Méliès se empeñó en probarlas todas, mientras el público, boquiabierto, sucumbía a la seducción de la mentira hiperbólica.



Los trucos teatrales de Méliés que después filmaría en su estudio de cine.

Nacido en París en 1861, Méliès es, pues, el máximo representante del segundo estadio en la evolución del arte cinematográfico: antes ya hemos dicho



que, en efecto, a los primeros espectadores del cinematógrafo ya les resultaban suficientemente maravillosas las posibilidades de esa cámara-espejo concebida por los hermanos Lumière, una cámara entendida como ventana al mundo, capaz de recoger imágenes de la más estricta cotidianeidad para proyectarlas sobre una pantalla: la salida de los obreros de la fábrica Lyon Mont-Plaisir, la llegada del tren a la estación de la Ciotat... Los Lumière alternaban esas *tranches de vie* con pequeñas incursiones en la comedia más candorosa, como «El regador regado», pieza situada en la prehistoria de ese *slapstick* que sublimaría Mack Sennett algo más adelante.

En ese momento, el cine era un medio concebido como pasatiempo básicamente burgués, pero la situación iba a dar un violento giro: por un lado, el aburrimiento del público hacia lo que se iba intuyendo como vía muerta -incluso para esos primeros espectadores, la paciencia tenía un límite y la cámara/espejo no tardaría en antojarse herramienta rutinaria y previsible- y, por otro, el espectacular incendio del Bazar de la Caridad de París en 1897 -provocado por un descuido del proyeccionista que se encargaba de exhibir piezas cinematográficas en la elegante y concurrida convocatoria anual- contribuyeron a que se generalizase un estado de opinión nada benévolo con respecto al joven cinematógrafo. Del salón distinguido, el nuevo arte pasó a las barracas de feria, en lo que quizá en su día pudo ser interpretado como una caída en el abismo: no fue así, en los modestos barracones frecuentados por espectadores de humilde condición, ese arte castigado iba a conocer su pasaporte a la inmortalidad; en esos innobles reductos se iba a operar una transformación decisiva para el rumbo de lo que hoy conocemos como Historia del Cine.

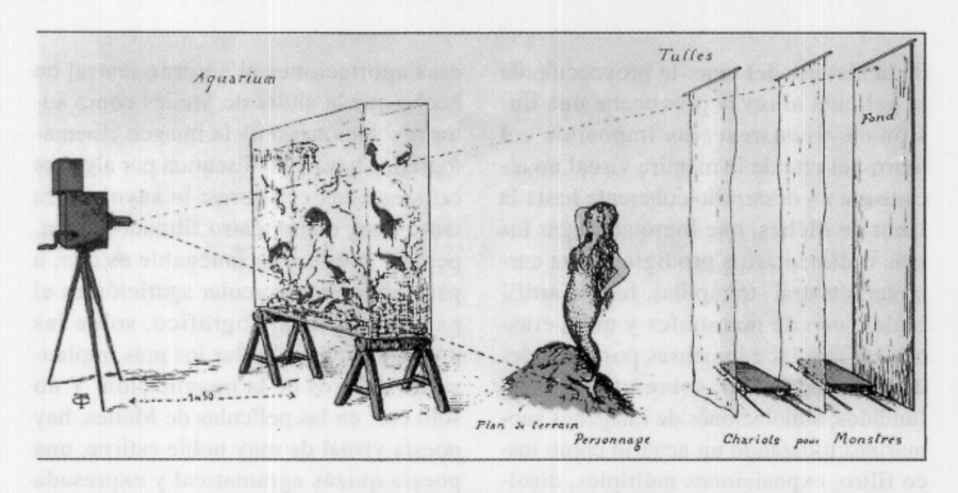
Hijo de un industrial zapatero, Méliès abandonó el negocio paterno en 1885 para viajar a Londres, aprender allí técnicas de prestidigitación y estudiar el complicado proceso para la construcción de autómatas, por entonces elemento habitual en sesiones de magia y espectáculos de feria. Ya en París, en 1888, el dinero familiar le permitió comprar el teatro Robert-Houdin, que a partir de ese momento se iba convertir en su centro de operaciones, una plataforma a medida para su infatigable sed de experimentación, siempre con la mirada puesta en los gestos de asombro del público: dilatar ese asombro, mantener las bocas abiertas por un tiempo superior al prudente, conseguir que ese arqueo de cejas provocado por la sorpresa quedase marcado con fuego en las frentes iban a ser sus principales objetivos. En esa tesitura, el invento de los hermanos Lumière, presentado en sociedad el 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café de París, no fue ninguna inocentada, sino la solución a todos los desvelos de Méliès: el ilusionista, que a menudo se había servido de proyecciones de fotografías pintadas para maravillar a los espectadores de su teatro, se propuso adquirir el invento, pero topó, al principio, con la negativa de los Lumière, que querían monopolizar su propia patente. Pero, lejos de abandonar sus propósitos, Méliès consi-



guió que el británico Robert William Paul le vendiese un proyector, a partir de cuyo complejo andamiaje mecánico él se iba a construir su propia cámara cinematográfica, a la que llamó Kinetógrafo.

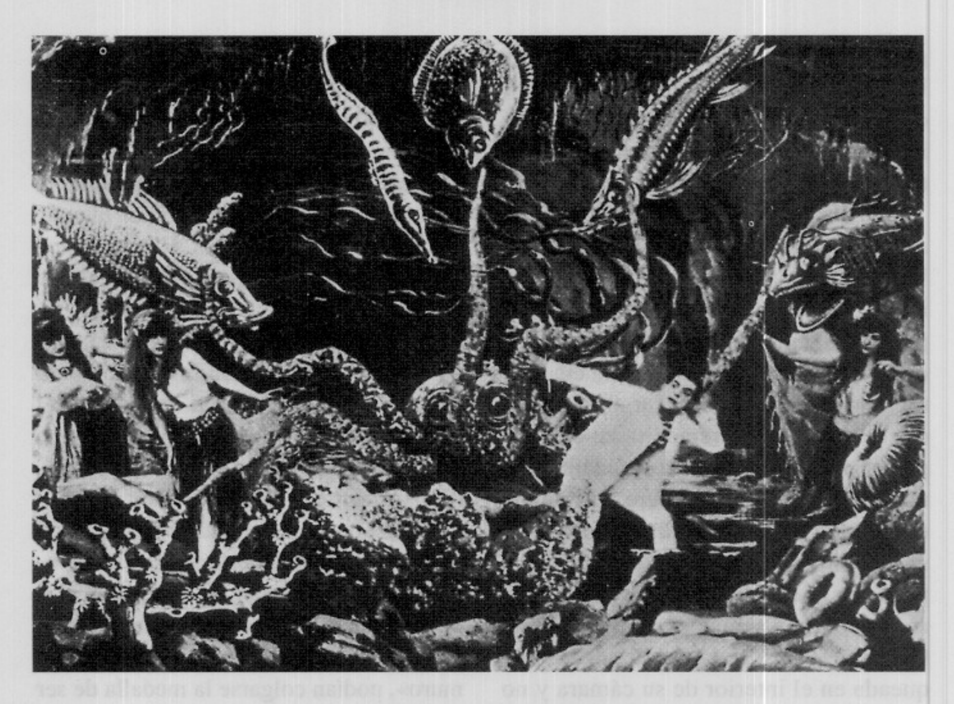
Curiosamente, pese a que su profesión principal fuese el ilusionismo, Méliès no iba a utilizar su recién construido ingenio para engañar al ojo de buenas a primeras. Según propia confesión, el primer efecto especial en la carrera cinematográfica de Méliès iba a surgir de manera espontánea, impremeditada: el inexperto realizador había comenzado imitando el arte de los Lumière, dirigiendo el objetivo al entorno, sin manipulaciones ni interferencias de ningún tipo, pero, un buen día, mientras se hallaba rodando unas tomas en la plaza de la Opera de París, la película quedó bloqueada en el interior de su cámara y no se puso en correcto funcionamiento hasta algunos segundos después. Al revelar la película, Méliès contempló, regocijado, el feliz resultado del azaroso fallo mecánico: ante su mirada, un omnibús quedaba transformado en coche fúnebre y los hombres que paseaban por la calle se convertían en mujeres. El cine como instrumento transformador de la realidad acababa de nacer.

Simplemente con detener la cámara para volver a ponerla en funcionamiento poco después y sin variar de toma, Méliès había comprobado que podía jugar a las transformaciones y a las desapariciones: su film «Escamoteo de una dama» (1896) supuso, pues, una de las más primarias manifestaciones de ese cine apoyado en el truco visual, a la par que el nacimiento del cine espectáculo. Si bien los Lumière, con «La demolición de un muro», podían colgarse la medalla de ser los inventores del primer efecto especial



El esquema que inspiró a Industrial Light & Magic para realizar los efectos especiales de *Abbys.*





El barroco churriguresco se quedó anclado 200.000 leguas bajo el mar.

de la historia del cine -la proyección de la película al revés provocaba una ilusión de *reconstrucción* imposible del muro-, el arte de la mentira visual no alcanzaría un desarrollo coherente hasta la labor de Méliès, que logró conjugar los más rudimentarios prodigios de la carpintería teatral -trampillas, fuegos artificiales, uso de maniquíes y maquetas- con las nuevas e inmensas posibilidades del cinematógrafo -sobreimpresiones, fundidos, simulaciones de imágenes submarinas utilizando un acuario como tosco filtro, exposiciones múltiples, disolvencias, fondos negros, etcétera-.

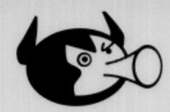
Con todo, la subordinación de todas esas aportaciones al entorno teatral ha hecho que la altura de Méliès como autor revolucionario de la imagen cinematográfica haya sido discutida por algunos críticos e historiadores: lo suyo no era tanto cine, como teatro filmado, dicen, pero lo que resulta innegable es que, a partir de su espectacular aparición en el panorama cinematográfico, sobre las pantallas podían brillar los más implausibles delirios de la imaginación. Y no sólo eso: en las películas de Méliès, hay poesía visual de muy noble estirpe, una poesía quizás agramatical y expresada de manera un tanto rudimentaria, pero que lo acredita como uno de los grandes

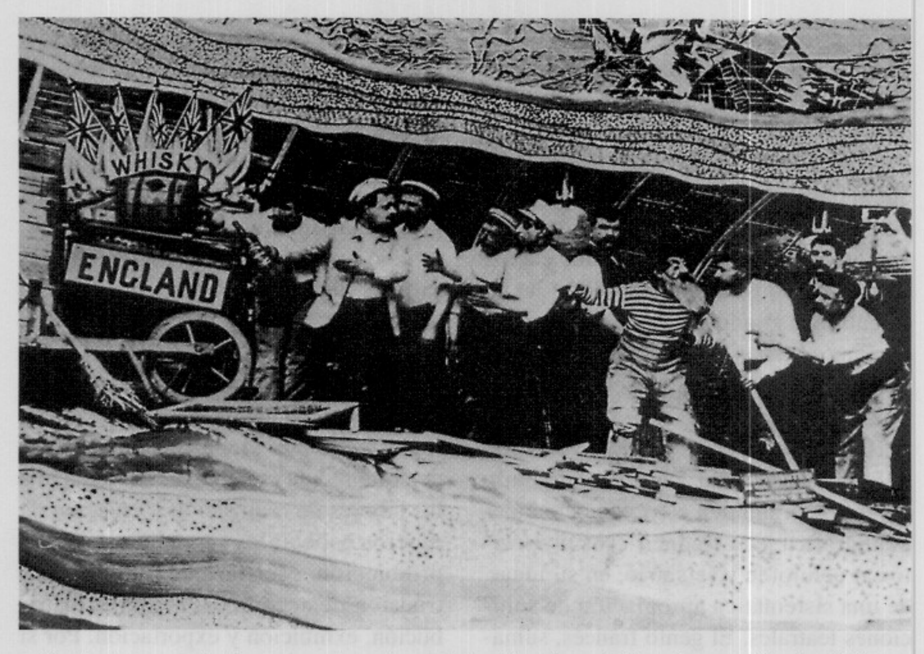


visionarios de este arte que él ayudó a crear. Es cierto, no obstante, que el espectador de hoy no puede dejar de quedarse un tanto perplejo ante la a veces exasperante inmovilidad de esa cámara que trataba al espectador cinematográfico como espectador teatral, al plano cinematográfico como escenario, y a los actores como piezas sujetas a ese juego de entradas y salidas propio del lenguaje escénico. Méliès le dio al cinematógrafo una función narrativa, descubrió que el nuevo medio podía contar mentiras, plasmar cosas que nunca han sucedido ni nunca sucederán, pero no consiguió crear una gramática estrictamente cinematográfica para traducir esos propósitos al celuloide y se sirvió, en su lugar, de una sistemática apropiación de soluciones teatrales. El genio francés, sumamente intuitivo a la hora de crear su rico catálogo de efectos especiales, no llegó a sospechar las inmensas posibilidades del montaje y de los movimientos de cámara a la hora de concebir fantasías filmadas: con esos recursos, lo que hoy se aparece como sucesión de *tableaux vivants* podría haberse convertido en desfile de dinámicas visiones cargadas de vida y fuerza visual.

Méliès construyó en 1897 un estudio propio, situado en Montreuil-sous-Bois, que él mismo consideraba como el encuentro de un gigantesco estudio fotográfico con un escenario teatral: desde allí iba a enriquecer el programa de su teatro Robert-Houdin con un buen número de cortometrajes fantásticos, en su mayoría brevísimas *películas de truco* concebidas alrededor del nuevo efecto especial salido de la infatigable factoría. En la producción del realizador se alternaban esos curiosos sustitutivos cinematográficos del número de magia teatral con noticiarios reconstruidos -en los que los actores representaban algunos de los grandes acontecimientos del presente, cuando no rememoraban hechos del pasado o impostaban curiosidades del mundo-, hasta que la literatura de Verne y H. G. Wells se le presentó como fuente de inspiración para desvaríos más ambiciosos, como los recogidos en el apartado precedente. Méliès vivió unos años de enfebrecida creatividad, en los que a las labores de realización y creación de efectos especiales se sumaban los de producción, escritura de guión, construcción de decorados, montaje, distribución, exhibición y exportación. Por si ello fuera poco, el creador de «Viaje a la Luna» se encargaba de maquillar a sus actores y, a menudo, aparecía él mismo como intérprete principal en sus producciones.

Marcada por la desmesura, su trayectoria iba a tener un desafortunado final, en el que tanto el cambiante gusto del público como la definitiva transformación del sistema de distribución asestarían el golpe de gracia. Méliès estaba acostumbrado a vender las copias de sus películas, según esa práctica generalizada en los primeros tiempos del cinematógrafo que a la larga iba a resultar un tanto peligrosa para la industria: en efecto, sobre cada una de esas copias vendidas, el realizador perdía el control y el exhibidor podía hacer con ella lo que se le antojara, como, por ejemplo,





Un túnel que una Inglaterra con Francia queda justificado por la libre importación de whisky.

utilizarla para sacar copias ilegales y multiplicar los beneficios. Para detener la circulación de copias piratas de «Viaje a la Luna» en Estados Unidos, Méliès encomendó a su hermano Gaston establecer una sede de su productora Star-Film, fundada en 1896, en Nueva York: al parecer, de las cinco copias que inicialmente se habían mandado a Estados Unidos, los exhibidores habían logrado sacar nada menos que 100 copias. Ya algunos años antes, su cortometraje «Viaje a la Luna» había sido víctima de una considerable manipulación por parte del distribuidor y productor americano Sigmund Lubin que cambió el título original francés por el de «A Trip to the Moon» y fue incrementando anualmente su metraje con material sacado de otras películas y tomas rodadas por él mismo: Lubin consiguió rentabilizar su delito estrenando diversas versiones del film hasta 1903.

El problema al que se enfrentaba Méliès afectaba, de hecho, a todos los pioneros del cinematógrafo: el arte recién nacido reclamaba a gritos su industrialización. En 1907, la productora Pathé Frères, que ya se había constituido en sociedad anónima, decidió dar un violento giro a la historia económica del cine al sustituir la venta de sus producciones por el alquiler. En este momento se iba a instituir una forma de difusión



del cine que no estaba lejos de la que hoy conocemos: el exhibidor itinerante que compraba películas para siempre, hasta que las copias aguantasen el considerable trote al que eran sometidas, sería sustituido por las salas de exhibición estables, por las que irían circulando una serie de películas alquiladas en rotación continua.

En un principio, Méliès intentaría adaptarse a esta nueva forma de entender los circuitos de distribución, pero su artesanal método de trabajo no conseguiría armonizar con una tesitura que exigía una fuerte infraestructura industrial. Finalmente, y tras el fracaso de su hermano Gaston al frente de su oficina neoyorquina, Méliès acabó empleado en la Pathé, en cuyo seno pudo realizar obras tan notables como «Las alucinaciones del Barón de Münchausen» (1911) y «A la conquista del Polo», que supondrían, no obstante, su canto del cisne como visionario del celuloide ante esos espectadores que empezaban a preferir la fantasía posible y dinámica que la fantasía imposible y estática.

El realizador volvería a la escena, dirigiendo el Teatro de Variedades de Montreuil, en el que casi toda su familia desempeñaba diversas funciones. Los tiempos, no obstante, eran duros y en 1923 el otrora alquimista de la luz quedó arruinado y se vio despojado, a la vez, del teatro Robert-Houdin y de su archivo de películas. En el más completo anonimato, Méliès regentaría en su decadencia una juguetería situada en la estación de Montparnasse, donde en 1928 sería descubierto por una prensa sedienta de homenajes: reivindicado como poeta y padre del cine de entretenimiento, Méliès vivió así su último momento de gloria. El 21 de enero de 1938 murió en el hospital Léopold-Bellan. Hoy sigue vivo en el cine de Terry Gilliam, Jeunet y Caro, Steven Spielberg y Álex de la Iglesia, entre otros.

Segundo de Chomón: ¿el segundo de a bordo?

La sombra de Méliès es alargada: tanto que, a veces, el nombre del turolense Segundo de Chomón sólo ha existido en las Historias del Cine como nota a pie de página, en todo momento subordinada al nombre del gigante francés. El autor de «El hotel eléctrico» ha sido víctima de la fosilización de un tópico que, como la mayoría de tópicos, no responde con demasiada exactitud a la realidad: Segundo de Chomón ha pasado a ser, así, para la posteridad el Georges Méliès español. En algunos textos incluso se ha llegado a silenciar su notoria valía como creador de soluciones cinematográficas al considerársele antes un operador y un técnico brillante que un realizador en toda regla.

Así es como lo define, literalmente, el diccionario Tulliard de directores, en opinión ostensiblemente divergente a la expuesta por Agustín Sánchez Vidal en su esclarecedor libro 'El cine de Chomón', estudio esencial para comprender al cineasta turolense en toda su multiforme complejidad: *«Aplicar a toda la trayectoria de Chomón el sambenito de 'Méliès español' es una flagrante inexactitud. Sería excesivo pretender -como*





La casa de los duendes (1906), fantasmagoría de Chomón rodada en Francia al estilo Méliès.

ha apuntado un crítico inglés- que sus innovaciones fueron de tal envergadura que Méliès bien podría ser llamado el "Segundo de Chomón francés". Lo que sí es cierto es que ese tópico enmascara las enormes diferencias de mentalidad con que ambos se enfrentaron a problemas y géneros similares. A diferencia de Méliès, el turolense lo hizo con un talante eminentemente cinematográfico. Podría admitirse en el mejor de los casos que -en una determinada etapa de su trayectoria- Chomón fue algo así como "el Méliès de la Pathé". Pero conviene no limitar a esta faceta su trabajo, que incluso en esa época debe considerarse como muy personal. Si el turolense solía hacer trucos fílmicos, el autor de 'Viaje a la Luna' tendía a trucos filmados o trucos en el film».

Nacido en Teruel en 1871, Segundo de Chomón entraría por primera vez en contacto con el mundo del cinematógrafo a través de la relación con su esposa, la actriz de variedades Julienne Mathieu Mouloup, a la que conocería poco después de llegar a París en búsqueda de fortuna en 1895. Tras un paréntesis marcado por su participación como soldado voluntario en la guerra de Cuba, Chomón regresaría a la capital francesa para comenzar a trabajar mano a mano con su esposa en el nuevo empleo de ésta: el coloreado de películas a mano fotogra-



ma a fotograma. Julienne Mathieu, que había alcanzado un puesto de enorme responsabilidad en el taller de coloreado dirigido por Méliès, consiguió colocar a Chomón en la empresa, una vez que la firma se hubo independizado para facilitar sus servicios a otras productoras, sin exclusividades de ningún tipo. Allí, Chomón ingenió un método que suponía un primer paso hacia la mecanización del coloreado, el *pochoir*, sistema de estampación mecánico que fascinaría a un Charles Pathé plenamente consciente de que el cinematógrafo debía abandonar el artesanato en favor de la industrialización si quería asegurar su expansión y supervivencia. Interesado por las ideas del turolense, Pathé decidió ficharle para que se encargara de dirigir la sucursal española de la Pathé Frères, abierta en Barcelona en 1902.

Chomón, que en los últimos años ya se había familiarizado con el paisaje barcelonés merced a sus eventuales excursiones para rodar documentales de tema catalán para la Pathé, se instaló definitivamente en la Ciudad Condal en esa fecha, abandonando sus tareas como representante para España e Hispanoamérica de la Star Films de Méliès y así centrarse en su nueva labor. Alternando la representación de la Pathé en España -a través de la firma Hispanofilm- con los encargos de su taller familiar de coloreado, Chomón iría interesándose progresivamente por ese mundo de imágenes fantásticas y prodigiosas al que él y su esposa debían otorgar la decisiva aura mágica del color con la juiciosa aplicación de las anilinas. El camino estaba abierto: Chomón decidió trasladar esa búsqueda del momento prodigioso al terreno de la realización, en el que hasta el momento sólo había demostrado ser un aplicado manufacturero de imágenes en prosa, comúnmente conocidas como documentales. En 1902, su cinta «Choque de trenes», falso documental en el que se reconstruía un accidente ferroviario mediante el uso de maquetas, supondría el primer paso hacia la materialización de una mirada cinematográfica eminentemente fantástica que tendría sus primeras manifestaciones en sus adaptaciones de «Pulgarcito» (1903) y «Gulliver en el país de los gigantes» (1904). En esos dos films, Chomón utilizaba como eje de la trama los trucajes por sobreimpresión, que le permitían la coexistencia en un mismo plano de personajes de contrastados tamaños.

Con su corto «Eclipse de sol» (1905), Chomón lograría uno de sus máximos triunfos profesionales al acuñar para España el uso del *paso de manivela*, técnica ya citada en el apartado dedicado a las *fantasías eléctricas* y que consistía en rodar una acción fotograma a fotograma, con la posibilidad de cambiar los objetos de lugar en los intervalos.

En su pieza maestra «El hotel eléctrico» -según algunos historiadores fuente de inspiración del «The Haunted Hotel» (1906) de Stuart Blackton; según otros, entre los que se encuentra el propio Agustín Sánchez Vidal, deslumbrante *remake* de la película del americano- Segundo de Chomón exprimiría a conciencia las posibilidades de ese *paso de ma-*





Pajaritas animadas y domadores liliputienses en *Les cocottes* (1909).

de su carrera: se sucederían los trucajes más insólitos en los fotogramas con su firma, llegando a veces a superar en barroquismo las propuestas de Méliès. Entre las técnicas empleadas por Chomón para engañar a los ojos del público se encontraban las sobreimpresiones, cámaras cenitales destinadas a impostar la verticalidad de determinadas acciones -falsas escaladas, etcétera...-, movimientos invertidos

nivela en el curso de una comedia futurista repleta de gags visuales. En «Eclipse de sol» la técnica permitió al turolense recoger en poco más de un minuto el desarrollo de un fenómeno natural de dos horas y media de duración.

Con esos primeros trabajos acreditándole como virtual alternativa al popularísimo *alquimista de la luz* Méliès, Segundo de Chomón regresó a París en 1905 para trabajar directamente para la Pathé Frères en calidad de realizador de cortos fantásticos y experto en deslumbrantes trucajes, siempre con el apoyo del director artístico de la firma, Ferdinand Zecca. Chomón pasaba así a sustituir en el seno de la Pathé a Gaston Velle en calidad de experto en trucajes. Sería ésta la etapa más intensa y productiva

e incluso deslumbrantes experimentos en el terreno del cine de animación, con la inteligente utilización de sombras chinescas -a veces combinadas con el trabajo de actores de carne y hueso, como en «La casa hechizada» (1906)- o muñecos articulados. Las fantasmagorías y las transformaciones serían los temas primordiales de sus primeras fantasías al servicio de la Pathé Frères, aunque el talento del cineasta brillaría especialmente en las adaptaciones de fábulas y cuentos -a este respecto destaca la labor del turolense como responsable de efectos visuales en la versión de «La gallina de los huevos de oro» dirigida por Albert Capellani en 1905- o en los intentos de imitar los celebrados *viajes* de Méliès.

En «Viaje a Jupiter», Chomón ya



marcaba las distancias con respecto a su modelo, al enriquecer el brillante esquema de Méliès con esos movimientos de cámara -todavía reducidos a mera tentativa de dinamismo, no obstante- que el genio francés parecía desconocer. El argumento del film era simple y seguía al pie de la letra el patrón marcado por Méliès, aunque Chomón ya destilaba las suficientes gotas de poesía personal como para revelarse bastante más que un simple imitador empeñado en perfeccionar trucajes: un rey terráqueo se quedaba dormido mientras observaba el firmamento a través de un telescopio y soñaba que su cuerpo volaba rumbo al espacio. En Saturno era amenazado por unas tijeras gigantes, pero conseguía escapar hacia Júpiter, donde sus habitantes lo apresaban y lo llevaban ante su monarca que, atacándole con unos rayos, le enviaba de vuelta a la Tierra. La caída al suelo despertaba de su sueño al fantasioso monarca. Un año más tarde, Chomón se convirtió en el primer cineasta que llevaría a las pantallas uno de los temas vernianos de mayor fortuna en el futuro devenir del cine fantástico: el del viaje a las profundidades de la Tierra. Nada se conserva de ese «Viaje al centro de la Tierra», al que seguiría ese mismo año un «Nuevo viaje a la Luna» que aportaba una impensada variante con respecto al modelo de Méliès: los protagonistas del viaje eran actores chinos y Chomón subtituló su propuesta como una *fantasía china*.

Esa línea de trabajo, no obstante, toparía con el mismo obstáculo con que tropezó la propia carrera de Georges Méliès: la variación de gustos por parte del público y la exigencia de las productoras de cambiar de tercio. Si para Méliès ese altibajo de popularidad desembocó en el fin de su carrera cinematográfica, no sería así en el caso de Chomón, que pronto fue destinado de nuevo a la filial de Barcelona y reciclado por parte de las cabezas pensantes de la Pathé Frères en realizador de películas de tema español: zarzuelas, sainetes, documentales, comedias, folletines y cintas de tema histórico. La competencia del director a la hora de realizar este tipo de productos -correspondida por una notable aceptación por parte del público y de los responsables de Pathé Frères- tenía su justa contrapartida en el visible desencanto del realizador ante unos géneros que le daban un escaso margen para la experimentación.

Finalmente, en 1912, la compañía italiana Itala Film decidió contratar al realizador para brindarle una inmejorable oportunidad para subordinar sus aportaciones a proyectos de cada vez mayor envergadura. Chomón se convirtió así en director de fotografía de la desmesurada «Cabiria» (1913) de Giovanni Pastrone, la película colosalista por excelencia en una época en la que el cine italiano estaba empezando a propiciar formas narrativas fundamentadas en el exceso y un sentido del espectáculo de acentos épicos. Amén de un trabajo de iluminación que apostaba en todo momento por la estilización y la irrealidad, Chomón aportaría a «Cabiria» el primer uso documentado del travelling: esos movimientos de cámara que había ensayado en sus trabajos anteriores llegaban





Segundo de Chomón se inventó el travelling para dar algo de soltura fílmica al farragoso guión de Gabrielle D'Annunzio.

aquí a adquirir una función estructural y narrativa que el lenguaje cinematográfico ya no iba a olvidar. Tras su influyente, decisiva labor en el film de Pastrone, Chomón sería el responsable de otras brillantes aportaciones a la cinematografía italiana: baste aquí destacar el sueño de los soldados de juguete -todo un *tour de force* de animación fotograma por fotograma- en «La guerra y el sueño de Momi» (1916) de Pastrone o su trabajo como responsable de los efectos especiales en la serie del superheroico Maciste, con ese alucinógeno «Maciste en el infierno» (1925) de Guido Brignone como joya de tan excéntrica corona.

El 2 de mayo de 1929, Segundo de Chomón fallecía en el Hospital Tenon de París víctima de una penosa enfermedad no especificada. Antes había intervenido en el rodaje de otra apoteosis del exceso, el «Napoleón» (1925-27) de Abel Gance -llevando al paroxismo esa movilidad de la cámara que se había convertido en la gran aportación dramática de «Cabiria»-, se había responsabilizado de una surreal escena onírica de «El negro que tenía el alma blanca» (1926) de Benito Perojo y había indagado en las posibilidades de la aplicación a la fotografía y al cine de los rayos ultravioletas. Con Segundo de Chomón, en cierto sentido, moría también una tradición visonaria del cine español que care-



cería de continuidad. Desde entonces, todo intento de visualizar prodigios en el cine de nuestro país ha sido más bien raro y, a menudo, estéril.

¡Es la guerra!

Cuando el público se giró de espaldas a las fantasías de Méliès y Chomón no fue para abocarse exclusivamente a un cine realista y ajeno al delirio: la fantasía seguía siendo necesaria, pero bajo un nuevo aspecto. La imaginación desbordada dio paso a unas fantasías verosímiles, lo imposible tuvo que ceder su lugar a lo posible, los viajes a lo largo y ancho del universo fueron sustituidos por las guerras imaginarias, pero plausibles. Fue Walter R. Booth, en su día considerado como el Méliès británico, quien dio el primer paso con «The Airship Destroyer» (1909), primera de una serie de películas en las que la imagen de las costas inglesas invadidas por un ejército enemigo de avanzado armamento se iba a convertir en cliché sometido a multitud de variantes.

Tanto Booth como la distribuidora de su película, la Charles Urban Trading Company, quisieron vincular ese film a los grandes modelos literarios del género: en los anuncios difundidos por la Urban se hablaba de una predicción cinematográfica a la altura de las predicciones literarias elaboradas por Verne, H.G. Wells y Rudyard Kipling. *«La película muestra lo que podría suceder en el futuro cercano cuando los aviones hayan sido perfeccionados hasta el punto de poder convertirse en máquinas de guerra»*, rezaba una de las líneas del texto promocional. Lo cierto es que, pese a esa declarada intención de entroncar con algunos de los mismos modelos literarios que inspiraban el cine de Méliès, «The Airship Destroyer» era el resultado directo de un temor nacional tangible, un miedo generalizado que la prensa de la época se havía dedicado a alimentar con inconsciente empeño: el enrarecido clima político que se vivía en Europa hizo que la paranoia cobrase forma en el inconsciente colectivo de los ciudadanos británicos. La posibilidad de que su territorio estratégico fuese invadido por tropas francesas, rusas o germanas parecía una idea cada vez menos descabellada. Las actitudes alarmistas proliferaban no sólo en los periódicos más amarillistas, sino también en las historietas infantiles o en piezas teatrales dirigidas al público acomodado: era, pues, lógico, que esa tensión vivida tan democráticamente acabase afectando al más joven de los medios de expresión, el cinematógrafo, que respondió a semejante tesitura político-social configurando un nuevo subgénero, de fundamento y desarrollo estrictamente británicos.

El cine de ciencia-ficción, a partir de ese momento, encontraría una buena fuente de lucro en los miedos colectivos, en ese pánico apocalíptico que el género, en cierto sentido, ayudaría a exorcizar. Y eso es lo que hicieron, a su modo, las películas de guerras futuras que surgieron a partir de ese momento y que se prolongaron hasta el mismo comienzo de la Primera Guerra Mundial: exorcizar el miedo a la invasión y fomentar el pa-



triotismo, sirviéndose de una candorosa reducción doméstica del temido conflicto bélico. La mayoría de estas películas partían del axioma de considerar el hogar del eventual protagonista como el equivalente de la patria o el territorio amenazado: la responsabilidad de repeler la doméstica invasión recaía indefectiblemente en este personaje, un hombre común habitualmente alejado del estereotipo de héroe, cuando no una chica o un niño... La defensa era cosa de todos, sin distinción de sexo, ni edad. Más poderosos en número y fuerza, los enemigos serían derrotados según la lógica del género gracias al ingenio de un solo británico, un auténtico patriota.

Especialmente en las tres aproximaciones de Booth al tema -«The Airship Destroyer» (1909), la fantasía bélica para niños «The Aerial Submarine» (1910) y «The Aerial Anarchists» (1911)-, el cine de *guerras futuras* tenía su plato fuerte en las escenas de invasión, que ponían al servicio de estos horrores posibles esas mismas técnicas de efectos especiales que poco antes habían servido para plasmar fantasías puramente quiméricas. En «The Aerial Anarchists», Booth acuñó un modelo de imágenes que iban a recorrer toda la futura historia del cine de ciencia-ficción -alcanzando en películas como «Earth vs. Flying Saucers» (1956), «El planeta de los simios (1968)», «Independence Day» (1996) y «Mars Attacks!» (1996) una altura difícilmente olvidable-: por primera vez se mostraba en pantalla la destrucción de monumentos y edificios conocidos por el público, en unas imágenes que acercaban certeramente el horror a un paisaje cotidiano.

El mismo año en que Booth estrenó «The Airship Destroyer», llegaba a los escenarios londinenses un curioso espectáculo *multi-media* -no hace falta añadir que tan ortopédico término era tan desconocido en esa época como el de *ciencia-ficción*-, en el que se combinaba teatro, cine, canciones y poemas, bajo la dirección del profesional todoterreno del espectáculo Leo Stormont: «England Invaded» se presentó al público en el Colisseum Theatre de Londres el 22 de febrero de 1909 para iniciar después una celebrada gira por todo el país. «The Invaders» de Percy Stow e «Invasion: Its Possibilities» de la Urban fueron las otras dos aportaciones al género en ese mismo 1909: el primer film planteaba el tema de la invasión sutil -con un ejército secreto formado por soldados vestidos de civil, idea no del todo lejana a la que en un futuro inspiraría «La invasión de los ladrones de cuerpos» (1956)-, colocando en el centro de la acción a una pareja de jóvenes novios que sería la responsable de abortar la ofensiva de los invasores; «Invasion: Its Possibilities», por su parte, abordaba el formato del falso documental, con un ataque enemigo repelido con éxito como catártico clímax de clara funcionalidad panfletaria.

El subgénero alcanzaría su momento de máxima fertilidad en 1914, coincidiendo con el estallido de esa primera conflagración mundial que, consecuentemente, también les daría el golpe de gracia a estas fantasías coyunturales. Rodadas bajo la urgencia de aprovechar



esos temores que inmediatamente iban a ser realidad, algunas de estas películas -como «England's Menace» de Harold Shaw, estrenada dos meses antes de declararse la guerra- vieron la luz en el momento preciso, otras llegaron demasiado tarde, como «An Englishman's Home» de Ernest G. Batley, «If England Were Invaded» de Fred W. Durrant o «Wake Up!» de Laurence Cowen, todas ellas estrenadas después de agosto del 14. El caso de «Victory and Peace» (1918) de Herbert Brenon, cuya producción terminó ya finalizada la guerra, fue quizá el más desafortunado: siendo la más ambiciosa de las películas centradas en el tema -con un metraje de 130 minutos- no logró estrenarse nunca.

En el umbral de la Segunda Guerra Mundial, el cine de *guerras futuras* volvería a gozar de buena salud, aunque en el intervalo las situaciones y soluciones visuales del subgénero no iban a desaparecer de un plumazo: el cine norteamericano de seriales asimiló algunas de sus propuestas para subordinarlas a ese sentido del espectáculo y a ese gusto por la aventura que le eran característicos. En 1916, un film como «The Flying Torpedo» de Christy Cabanne, por ejemplo, utilizaba algunas de las aportaciones temáticas de Booth para construir una aventura de acentos folletinescos que, como propina, pronosticaba en sus imágenes los bombardeos de la aviación alemana contra Gran Bretaña durante la Segunda Guerra Mundial y el ataque a Pearl Harbour.

Pero la guerra no sería el único de los temores verosímiles plasmados en los primeros años del cine: también la posibilidad de que el cometa Halley errara su trayectoria y se estrellara contra la Tierra inspiró trabajos como «The Comet» (1910) y la producción danesa «Verdens Undergang» (1916) de August Blom. Dentro del pequeño apartado de las anti-utopías, el movimiento sufragista también hizo imaginar a algunos cineastas una sociedad futura dominada por las mujeres, como la mostrada en «One Hundred Years After» (1911) o la producción de Carl Laemmle «In the Year 2014» (1914). Pese a sus dispares intenciones y resultados, tanto las visiones de *guerras futuras*, como las plasmaciones de catástrofes posibles o de hipóteticas sociedades de pesadilla demuestran que, ya desde sus mismos comienzos, la ciencia-ficción no fue un género herméticamente cerrado a las influencias de su entorno. La imaginación fantástica no ha sido, casi nunca, una burbuja de cristal impermeable a su contexto socio-político.

Del superdetective al homúnculo

Pero, junto a esa corriente más o menos coyuntural de películas bélico-fantásticas, aparecerían después de Méliès dos interesantes direcciones dentro del género, que iban a marcar en buena medida el futuro inmediato de este temprano cine de ciencia-ficción. Estados Unidos y Alemania serían los países responsables de esa reactivación de la cinematografía fantástica, merced a su respectivo desarrollo del cine folletinesco con componentes propios de la cien-



cia-ficción y de esas fantasías negras en las que cabe ver el germen del expresionismo. En los años 20, ésas van a ser las dos grandes direcciones que seguirá el cine de ciencia-ficción: la de la aventura lúdica, excéntrica y superficial -ya a partir de este momento asociada a la industria norteamericana- y la de la fantasía grave, cargada de implicaciones metafísicas, cuando no sociopolíticas, característicamente europea tanto por su tradición literaria como por sus condiciones de producción. Este paisaje cinematográfico, no obstante, comenzó a forjarse ya en el mismísimo umbral de la Primera Gran Guerra.



Los misterios de Nueva York tuvo versión sonora en 1936, año en que la Mano apretó a España.

Antes ya hemos hablado de esas películas de Stuart Paton que, partiendo de la misma inspiración literaria que las obras mayores de Méliès, conseguían superar la desfasada gramática visual del francés cuidando especialmente la construcción dramática y narrativa del conjunto y dotando de un mayor espesor a los personajes. Las aventuras cinematográficas de los primeros *detectives científicos* -término un tanto forzado que sirve, no obstante, para identificar a los antepasados de Bond y demás superagentes de años venideros- también adoptarían la ligereza narrativa de Paton y su voluntad de apoyar la acción sobre un esqueleto dramático, aunque, salvo excepciones, no lograrían alcanzar el grado de carisma *fou* de los folletines del francés Feuillade, sin duda más imaginativos, pero exentos de pátina fanta-científica.

Con «Los misterios de Nueva York» (1914), serial cinematográfico de 14 capítulos surgido a raíz del éxito de «Las peripecias de Paulina» (1914), se inauguraba esta tradición de detectives armados con los más peregrinos artilugios y siempre dispuestos a rescatar a la pánfila heroína de las garras del malo, pero, eso sí, en el último instante, casi cuando el público comenzaba a creer que, esta vez, la situación límite no iba a tener salida. «Los misterios de Nueva York» volvía a unir a director y estrella de «Las peripecias de Paulina», Louis Gasnier y Pearl White, en la construcción de una trama que sólo servía para unir un golpe de efecto con otro y para presentar en sociedad a Craig Kennedy, el héroe de la



historia, consagrado a sacarle las castañas del fuego a la atlética Pearl White cada vez que el villano -¡ni más ni menos que La Mano que Aprieta!- ponía en serio peligro su integridad física.

Al año siguiente, «Los misterios de Nueva York» conocería dos secuelas de no menor éxito: «The New Exploits of Elaine» y «The Romance of Elaine», de 10 y 12 capítulos respectivamente. El respaldo publicitario de William Randolph Hearst solía contrarrestar la absoluta medianía de los seriales de Elaine, consistentes en una frenética sucesión de situaciones paroxísticas, sin excesivo cuidado en cuestiones de dirección, iluminación y montaje. Como sostiene la 'Aurum Film Encyclopedia', *«estas películas no eran más que el frenético movimiento de los cuerpos de los actores y los objetos. Eran 'motion pictures' en el más literal sentido del término: fotografías -'pictures'- de gente y objetos en movimiento -'motion'-»*. El héroe Craig Kennedy utilizaba en el curso de estas aventuras toda clase de sofisticadísimos ingenios -una computadora, un detector de mentiras- que aportaban la nota de ciencia-ficción a unas intrigas que, con el acumulativo uso de pasadizos secretos, trampillas, túneles y siniestras conspiraciones para dominar el mundo, se regían por los más tradicionales cánones del relato de aventuras. Los hallazgos visuales de las viejas *películas de truco*, o de esas primeras fantasías que gustaban en hacer una reinterpretación naïf del progreso científico, se subordinaban aquí a relatos de más heterógenea composición, aunque no necesariamente de mayor profundidad conceptual.

De mayor interés que la popular serie de Elaine serían otros seriales cercanos al género como «El cofrecito negro» de Otis Turner o «Lady Baffles and Detective Duck» de Allen Curtis, ambos de 1915 y de la Universal. En el primero, el detective Sanford Quest -convenientemente equipado con un artilugio capaz de leer las mentes- se veía envuelto en una desquiciada aventura adornada con la concurrencia de una criatura simiesca y un práctico traje capaz de invisibilizar a su eventual dueño. En «Lady Blaffes and Detective Duck», el protagonista era a la vez detective e inventor, en una práctica opción de los guionistas por la versatilidad del personaje que les permitió completar su estructura de once capítulos con esa filosofía del *todo vale* -que más tarde heredaría el Spielberg de «Indiana Jones y el templo maldito» (1984)- como único principio rector. Pero quizás el mayor logro en este campo lo obtendría en esta prematura etapa el francés Maurice Tourneur, que en su período americano realizaría un trabajo tan deslumbrante como «The Hands of Peril» (1916). Aventura folletinesca protagonizada por el agente secreto James Kestner, «The Hands of Peril» iba a incluir un hallazgo visual de altura -años más tarde utilizado por el Jerry Lewis de «El terror de las chicas» (1961), el Julien Temple de «Principiantes» (1986) y el Ibáñez de «13 Rue del Percebe»-, inspirado por uno de los gadgets del bien equipado personaje: cuando Ketsner dirigía su sofisticado aparato de rayos X hacia la fachada de una casa, Tourneur





El Golem: Una aventura en claymation.

-utilizando un elaboradísimo decorado- logró plasmar las capacidades del artefacto en una imagen magistral, que mostraba las nueve habitaciones de esa casa cortada en sección como nueve fragmentos de un mismo plano.

La edad de oro de los seriales cinematográficos no llegaría, con todo, hasta la década de los 30, durante el transcurso de la cual el cine estableció un productivo diálogo con todas las otras formas de cultura popular -el *pulp*, el comic, la radio...- consumidas masivamente. Todos estos títulos irán preparando el terreno para ese gran momento, marcando pautas formales y narrativas que serán tenidas muy en cuenta por los futuros directores de seriales, cada vez más preocupados por la economía expositiva. Por el camino, ese temprano cine por episodios de los primeros años del siglo todavía iba a proporcionar anecdóticos hitos, tales como los seriales protagonizados por el gran Houdini, maestro en fugas -«The Master Mistery» (1918), «The Grim Game» (1919) y «Terror Island» (1920), todos ellos adornados por escenas de escapismo sin truco que, como atracción cinematográfica, resultaban un verdadero despropósito-, o la resurrección del detective Craig Kennedy -aquí encarnado por el protagonista de «El cofrecito negro», Herbert Rawlinson- en «The Carter Case» (1919), serial en 15 entregas con una fórmula de la invisibilidad como candoroso *macguffin*.

En la industria alemana sería la primera versión de la leyenda del Golem -realizada por Henrik Galeen en 1914- la que encendería la llama de la imaginación fantástica, definiendo las directrices que iban a marcar la producción germana del género en los años siguientes: enorme ambición temática, clara voluntad de aprovechar concienzudamente el poso filosófico y moral de la literatura fantástica y un sentido de la estilización visual que acabaría cuajando en el expresionismo cinematográfico de los años 20. «El Golem» fue un proyecto promovido por el actor Paul Wegener antes de que apareciera la novela homónima de Gustav Meyrink sobre el tema: Wege-



ner, co-guionista del film junto a Galeen, partió directamente de la leyenda praguense que inspiraría la obra de Meyrink publicada un año después, en 1915. La leyenda, enormemente popular en esos barrios judíos de Praga en los que Wegener se hallaba rodando en 1913 su primera versión de «El estudiante de Praga», se centraba en la creación de un ser artificial por parte del rabino Judah Loew Ben Bezalel. Lejos de la fundamentación más o menos científica del 'Frankenstein' de Mary W. Shelley, la leyenda del Golem se apoyaba en el saber cabalístico: el Golem, imponente estatua de arcilla, cobraba vida cuando el rabino escribía sobre su frente el nombre secreto de Dios, Emet(h).

Tal tentación por lo sobrenatural y lo inefable sería predominante en el cine fantástico alemán de principios de siglo a causa de la progresiva influencia de la pujante sensibilidad expresionista, que, entre otras cosas, se caracterizaba por un violento rechazo al positivismo. No deja de ser lógico que un movimiento como el expresionismo -nacido como reacción contra el impresionismo y, por tanto, más interesado en los movimientos del alma que en los movimientos de la luz sobre los objetos, más preocupado por los espíritus que por las superficies- acabase viendo en el género fantástico un buen instrumento para tomarle la temperatura al entorno moral y social de la Alemania de entreguerras, ofreciendo visiones de la realidad a través de una óptica deformante y, en consecuencia -siempre según la lógica expresionista-, tanto más verdadera.

En esta primera aproximación al mito del Golem, Wegener trasladó el marco temporal de la leyenda -la Praga de 1580- a principios de siglo e introdujo diversas variantes en la línea argumental: unos obreros descubren la figura del Golem enterrada en las ruinas de una sinagoga y deciden venderla a un anticuario, que le devolverá la vida con la ayuda de unos textos cabalísticos y lo convertirá en su criado. Tras ser víctima de una pasión amorosa abocada al fracaso, el Golem desencadenará una espiral de violencia que culminará en su propia destrucción.

Tras participar en una parodia de su personaje -«Der Golem und die Taenzerin» (1917), en la que un hombre disfrazado de Golem intentaba asustar a una joven bailarina-, Wegener se enfrascó en la realización de una nueva versión de la historia, esta vez siendo singularmente fiel a la leyenda original y olvidando todo intento de *actualizar* la acción.

Con «El Golem» (1920), Wegener no sólo logró olvidar esos imperativos de producción que le restaron fidelidad y atractivo a la versión de 1914, sino que también aportó a la historia del cine fantástico uno de sus clásicos incombustibles: los talentos de Wegener (co-director, guionista y actor), Karl Freund (director de fotografía), Carl Boese (co-director y responsable de los efectos especiales) y el arquitecto Hanns Poelzig (diseñador de decorados) se combinaron a la perfección en un trabajo sumamente estilizado, con momentos de irresistible altura onírica, en el que el entorno de la acción es reinventado hasta lo irrecono-





Paul Wegener loco por el Golem.

cible, en aras de provocar una sensación de extrañamiento en el público, convenientemente unida al desasosiego que barniza la trama.

El film de Wegener y Boese acuñó, por otro lado, unas cuantas situaciones-tipo, entre ellas el encuentro entre el Golem y la niña -escena en la que afloraba la grandeza trágica del monstruo-, que serían tenidas muy en cuenta en todo el cine fantástico posterior, especialmente en esas películas de horror de la Universal -encabezadas por «El doctor Frankenstein» (1931) de James Whale- que siempre tuvieron un ojo puesto en los hallazgos del expresionismo. Pero el film no tendría sólo derivaciones tan nobles como éstas: en una versión bastante tosca y rudimentaria de la filosofía de las *exploitation movies* que haría furor en el cine norteamericano de los 50, el austríaco Julius Szomogyi dirigiría un año después del estreno de este clásico «El Golem», una versión chusca titulada «Der Dorfsgolem», donde el mítico hombre de barro era utilizado como mano de obra barata en una granja.

En la estela del primer «El Golem» de Wegener surgirían otros films alemanes centrados en el tema de la vida artificial: esos seres sin pasado, sin duda tatarabuelos de los replicantes de «Blade Runner» (1982), configurarían un verdadero arquetipo de dimensiones trágico-románticas capaz de inspirar variantes de implicaciones progresivamente sombrías. El cine fantástico germano, pues, iba a profundizar en un camino que la industria americana sólo había tanteado en las ya mencionadas adaptaciones primerizas de 'Frankenstein' o en un film como «Without a Soul» (1916) de James Young, en el que una joven atropellada por un coche era devuelta a la vida mediante el sofisticado rayo eléctrico ideado por su padre. Tanto en «Without a Soul» como en las producciones germanas, el personaje protagonista -creado o devuelto a la vida por métodos mágico-científicos- era una criatura irregular, aberrante y blasfema que sólo podía sembrar la destrucción y el caos a su alrededor.

Otro trabajo de suma relevancia en este terreno sería el serial «Homunculus» (1916) de Otto Ripert, basado en

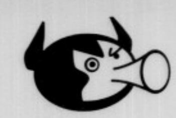


una novela de Robert Reinert y originalmente estructurado en seis entregas, aunque fue condensado en tres capítulos en 1920 para una nueva distribución. En esta ocasión, el tema del hombre artificial -aquí creado en un laboratorio y, por tanto, hijo de la ciencia y no de la magia- entroncaba con las más arraigadas preocupaciones políticas del momento: al descubrir su carencia de alma y, en consecuencia, su incapacidad de amar, el hombre artificial, el Homúnculo, se convertía en un Mesías siniestro y tiránico con sed de vengarse de la Humanidad y, en consecuencia, dispuesto a encabezar las más violentas revoluciones contra el orden establecido. Finalmente, un rayo acababa con la vida de este líder tan aberrante como seductor de características inquietantemente premonitorias.

Otro mito esencial en torno a la figura de los seres artificiales fue el de Alraune o la Mandrágora, sustentado en la visión medieval de la curiosa herbácea como fruto de la tierra fecundada por el semen de los ahorcados. Partiendo de esa idea, el escritor Hanns Heinz Ewers, en años posteriores vinculado al partido nazi y autor de la canción 'Horst Wessel' para los ejércitos hitlerianos, escri-



Los geométricos 401 minutos de *Homunculus* inspiraron al Fritz Lang de *Metrópolis*.



bió la novela 'La Mandrágora', en la que un científico recogía el semen de un ahorcado y fecundaba a una prostituta con él: del embarazo resultante nacía una bella joven, que en el curso de la acción viviría una experiencia pareja a la del Homúnculo -descubrimiento de su origen y voluntad de venganza- que iba a desembocar en su propia destrucción. La novela conocería cinco adaptaciones cinematográficas, la primera de las cuales sería la dirigida por Eugen Illes en 1918. Ese mismo año, Michael Curtiz -que entonces todavía era un director húngaro llamado Mihaly Kertesz- realizaría junto a Fritz Odon la segunda, y más libre, aproximación al tema, obviando la figura del científico y planteando la pre-cronenbergiana posibilidad de que fuese la propia mandrágora quien fecundase a la prostituta.

El tema no tendría una versión cinematográfica de altura hasta 1928, año en que Henrik Galeen, contando en el reparto con Paul Wegener y Brigitte Helm -la María de «Metrópolis» (1926)-, dotó a la historia de una sensualidad mórbida y enfermiza que hurgaba en las más malsanas implicaciones del relato, atracción incestuosa por el científico/*padre* incluida. La novela de Ewers iba a tener dos adaptaciones posteriores, aunque bastante irrelevantes: la de Richard Oswald en 1930 -con la incomparable Brigitte Helm repitiendo el papel que había interpretado a las órdenes de Galeen- y la de Arthur Maria Rabenalt en 1952 -con un Erich Von Stroheim en el papel del científico que no acertó a dar con el registro interpretativo adecuado.

Afín al espíritu de los seriales norteamericanos, pero con mayor olfato para el toque siniestro, «Die Spinnen» (1919), serial en dos entregas, sería la carta de presentación en el género de uno de sus mayores revolucionarios, Fritz Lang. «Die Spinnen», precedida por dos melodramas de los que no se conserva copia alguna, fue la tercera película de Lang y, en principio, fue planteada como serial en cuatro entregas, aunque el proyecto se quedó a medio camino a pesar del éxito obtenido: manejando con certera seguridad un amplio catálogo de referencias tanto literarias -Karl May, Jules Verne- como cinematográficas -Feuillade, Victorin Josset-, el serial detallaba las aventuras de Kay Hoog en su combate contra la sociedad secreta de Las Arañas, a la que pertenece la temible Lio Sha, fatalmente enamorada del héroe.

Acelerada sucesión de insólitas situaciones de peligro ambientadas en los más dispares escenarios -la civilización inca, un barrio subterráneo de San Francisco, las islas Malvinas-, «Die Spinnen» es un noble antepasado de «En busca del arca perdida» (1981) en el que queda brillantemente expuesto ese placer por la aventura en estado puro que Lang no recuperaría hasta el díptico formado por «El tigre de Esnapur» y «La tumba india» (1959).

En su producción de los años 20 esa mano maestra para las escenas de acción y para la coreografía de masas dejaría de estar al servicio de la mera evasión para subordinarse a discursos de más ambicioso propósito.



Capítulo 2

Lunas de Miel y de Hiel

Los felices -y ominosos- años 20

A lo largo de los años 20, esa diferencia ostensible entre la producción norteamericana y la europea no haría sino agudizarse: a la voluntad de dar nuevas vueltas de tuerca a la complejidad temática del género, los cineastas europeos unirían un firme propósito experimental a la hora de ajustar el lenguaje cinematográfico a los contenidos facilitados por la ciencia-ficción. En Estados Unidos, por el contrario, la tendencia predominante sería la de subrayar el componente popular de las fantasías futuristas, situándolas en el mismo plano que los géneros más celebrados del momento, como ese melodrama que no tardaría en hibridarse con la ciencia-ficción, dando lugar a un combinado tan curioso como el del *melodrama científico*, ejemplificado en títulos como «Vanity's Price» (1924) o «One Way Street» (1925). Con todo, la década estaría marcada en Estados Unidos por el notable éxito de Amazing Stories, la publicación especializada de Hugo Gernsback, el hombre que bautizó literariamente al género, circunstancia que llevó a un ocasional diálogo entre la literatura y el cine de ciencia-ficción: el cine americano estuvo por primera -y, posiblemente, única- vez en su historia en estrecho contacto con la contemporánea producción literaria del género. El abanico temático, sin embargo, no sería todo lo amplio que esta grata circunstancia podría hacer pensar: junto a esos seriales que seguían gozando de buena salud merced a su juicioso sentido del *más difícil todavía*, sólo puede detectarse en el cine americano de la época un tema-rey que centre



las preocupaciones colectivas: el de la eterna juventud. El resto de la producción americana seguía algunos de los caminos abiertos en la década anterior: el cine de seriales -con su eficaz combinado de héroes tecnificados, chicas en peligro, sofisticados inventos y terribles villanos- proseguía su camino hacia la plenitud de los años 30, mientras la tradición de la gran literatura fantástica -principalmente, Stevenson, Verne y Poe- ofrecía esporádica inspiración a algunos cineastas. 'El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde', por ejemplo, iba a conocer dos versiones en un mismo año, 1920, y 'Los crímenes de la calle Morgue' sería la inconfesa referencia



Amazing Stories, hija de Hugo Gernsback y madre de la ciencia-ficción pulp.

de dos películas tan interesantes como «Go and Get It» (1920) de Marshall Neilan y «The Wizard» (1927) de Richard Rosson.

Las obras maestras de la década hay que buscarlas en Europa, donde el expresionismo alemán y el futurismo ruso darán a la historia del género algunas de sus piezas mayores. La deslumbrante producción del alemán Fritz Lang durante estos años tiene en «Metrópolis» su título de oro, aunque el excesivo brillo de este film -sin duda, el más importante de la década en su género, el «Viaje a la Luna» de los 20- no debería minimizar el interés de otras piezas de la envergadura de «El doctor Mabuse» (1922), «Spione» (1927) y «La mujer en la Luna» (1928). En este cuarteto de excepción, Lang demostraba estar mucho más cerca del puro concepto de ciencia-ficción que sus contemporáneos Wegener y Galeen, que con sus respectivas -y ya comentadas- aproximaciones al tema del Golem y la Mandrágora seguían evidenciando un mayor apego a la magia que a la ciencia, a la superstición que al pseudo-positivismo. Tanto Lang como ellos, no obstante, plasmaban en sus trabajos una muy rigurosa preocupación por el lenguaje cinematográfico, que no tendría parangón posible en las producciones americanas de la época.

También las soviéticas «Aelita» (1924) de Jakov Protazanov y «El rayo de la muerte» (1925) de Lev Kuleshov unían a un sentido visual lindante con el delirio una voluntad de mensaje que convertía la ciencia-ficción en mero recurso funcional para la parábola política:



el caso de «El rayo mortal» es especialmente curioso, porque su director partía directamente del patrón formal y narrativo de los seriales norteamericanos, aunque el resultado poco tenía que ver con la pureza de planteamientos de sus modelos, erigiéndose en verdadera relectura político-vanguardista de un cúmulo de clichés narrativos recogidos en un verdadero huracán formalista.

Igualmente interesantes en su formulación visual fueron sendos trabajos de los franceses René Clair y Jean Renoir -«París dormido» (1923) y «Charleston» (1927)-, sugestivas incursiones en la ciencia-ficción impregnadas de la burbujeante sensibilidad del París de la época, limbo incubador de festivas vanguardias minado de cálidas cavas de jazz. En este sugestivo contexto europeo el cine británico fue el que se llevó el peor papel, con sólo un título reseñable en la década realizado a la sombra del «Metrópolis» de Lang: «High Treason» (1929) de Maurice Elvey, donde las imágenes de una Inglaterra candorosamente futurista servían de telón de fondo a un ingenuo relato de política-ficción apoyado en una infantil premonición de lo que iba a ser la política de bloques.

Siempre jóvenes

En los últimos años, la afloración de modas temáticas dentro del género ha estado habitualmente asociada a una combinación de motivaciones sociales y puramente estéticas: por un lado, el cine de género no ha dejado de responder a preocupaciones concretas que flotan en el ambiente; pero, por otro, casi nunca ha soslayado la tentación de desplegar ante los ojos del atónito espectador las maravillas del state of the art en el apartado de prodigios visuales. A veces sólo entra en juego una de estas motivaciones, como en esa moda de películas de licántropos que marcó decisivamente el cine de terror de los 80, trabajos apoyados básicamente en los últimos hallazgos en el terreno de los maquillajes de látex: por vez primera, una transformación podía tener lugar en la pantalla en tiempo real, merced a unas máscaras animadas por control remoto capaces de reproducir con viscoso dinamismo el doloroso proceso de convertirse en criatura de la noche.

El auge de las películas de vampiros en los 90, por el contrario, ha tenido mucho de respuesta quizá frívola y hasta grosera al miedo generalizado al sida y muy poco de excusa para mostrar los últimos hallazgos en el campo de los efectos especiales. Ninguna de estas nuevas películas presenta ninguna manera inédita de mostrar el vampirismo: es más, el mejor título de esa roja cosecha, el «Drácula» (1992) de Francis Ford Coppola, propuso una vuelta a los orígenes del prodigio cinematográfico, un retorno a la magia polvorienta -pero inmortal- de Georges Méliès.

En los años 20, la notable fecundidad cinematográfica del tema de la eterna juventud también estaría más apoyada en motivaciones ético-sociológicas que en la voluntad de exprimir algún truco visual de reciente factura. El vitalismo de los felices 20, con esa juventud de espí



ritu que distinguía especialmente a la sociedad norteamericana, iba a alimentar a ésta cuantitativamente importante serie de películas que tendría su primer título de relevancia en «The Screaming Shadow» (1920) de Duke Worne. Con mayor perspicacia que los tratados sociológicos de urgencia, el cine de género ya supo intuir en aquella época el reverso siniestro -o la semilla de destrucción- que ese optimismo democratizado iba a traer consigo: es por eso que, pese a su condición de hijas de su época, estas películas sobre el tema del rejuvenecimiento ya se erigían en verdaderos comentarios morales sobre los peligros de esa borrachera de felicidad que disfrutaba la sociedad del momento. Esta moda recogía también algunas derivaciones de esas películas de resurrecciones que habían florecido ya en la década anterior y que algunos estudiosos han querido asociar al sentimiento de *resurrección* moral surgido tras el fin de la Primera Guerra Mundial y al debate generalizado sobre la pena de muerte.

Un film como «The Devil to Pay» (1920) de Ernest C. Warde incidía en esta última preocupación, al mostrar la resurrección de un hombre ajusticiado por un crimen que no cometió. En el curso de la acción, el verdadero culpable, un banquero libre de toda sospecha, recibía, cómo no, su merecido. Aunque es probable que el poso levemente moralista y negro de estas fantasías resultase bastante ingenuo al lado de sus posibles equivalentes europeos, como subraya Phil Hardy al comparar estos films americanos con, por ejemplo, «El estudiante de Praga» (1926) y su tejido de implicaciones faustianas en esa experiencia del doble que opera como sombra compleja de tan epidérmicas hermanas en la distancia.

«The Screaming Shadow» (1920) fue uno de los populares seriales protagonizados por la pareja de actores Ben Wilson y Neva Gerber, que habían dado la primera muestra de su excelente química profesional en «The Mystery Ship» (1918), serial de 18 capítulos dirigido por Francis Ford, hermano del futuro director de «La diligencia» (1939). La pareja reaparecería en títulos como «The Trail of the Octopus» (1919), «The Branded Four» (1920), «The Mystery Box» (1925), «The Power God» (1925) y, finalmente, «Officer 444» (1926), la mayoría de ellos con elementos fantacientíficos como inevitable excusa para la habitual dosis de persecuciones y aparentemente irresolubles situaciones de peligro extremo: ingenios atómicos, rayos destructores y armas bacteriológicas eran el detonante de los movimientos de la pareja, siempre regidos por las leyes del dinamismo visual y casi nunca por las de la lógica, con frecuencia desterrada del territorio del cine de episodios. En «The Screaming Shadow», serial en 15 entregas, Ben Wilson interpretaba al científico John Rand, obsesionado por la obtención de una fórmula que garantizara la longevidad tras haber asistido a un oscuro ritual africano en el que unas glándulas de mono tenían una visible importancia. La trama enfrentaba a Rand, científico honesto, con el Barón Velska de Burgonia -interpretado por Jo-



seph Girard-, científico sin escrúpulos, que perseguía sus mismos propósitos, pero con métodos bastante más expeditivos y amorales: sus cobayas eran seres humanos. La joven periodista Mary Landers -Neva Gerber, ¡quién si no!- ayudaba a Rand a destapar los sórdidos manejos del Barón y, de paso, a pararles los pies a otros siniestros personajes, como un avieso millonario o la suma sacerdotisa de la eterna juventud.

Con idéntico punto de partida pseudo-científico -el uso de glándulas animales para recuperar (o conservar) la juventud-, Wallace Worsley dirigiría en 1922 «La obsesión de un sabio», film honrado con uno de los más brillantes *tours de force* interpretativos de Lon Chaney, que aquí doblaba papel como científico loco y como monstruosa criatura resultante de uno de sus propios experimentos. De una sordidez extrema, el argumento se centraba en la siniestra *oferta* que aceptaba un ex soldado -interpretado por Robert McKee-: convertirse en conejillo de indias de un experimento del doctor Lamb a fin de que este accediese a operar gratuitamente a su madre agonizante.



El doctor Lamb esconde sus obsesiones bajo piel de cordero en *La obsesión de un sabio.*

Conocedor en sus propias carnes de la maldad intrínseca del doctor, el Chaney-monstruoso salvaba al joven en una operación desesperada consistente en liberar de sus jaulas a todos los monstruos -experimentos fallidos- que Lamb guardaba en su lúgubre sótano. En un clímax cuyos ecos iban a resonar en tantos títulos posteriores del cine de horror, los humanoides se convertían en verdugos del hombre que los había creado. Al igual que «The Screaming Shadow», «La ob-



sesión de un sabio» trasladaba a la pantalla unos desvelos bastante comunes surgidos a raíz de la reiterada publicación en la prensa norteamericana de artículos en los que se intentaba fundamentar científicamente la idea de que las glándulas de mono podían ser la fuente de la eterna juventud. Todo el cúmulo de ficciones que hoy en día giran en torno a las posibilidades de la ingeniería genética funcionan con similar aliento paranoico: en las virtualidades ominosas de cualquier hallazgo científico -o de cualquier teoría-, el género tiene un verdadero yacimiento de ideas.

En 1924 nada menos que tres películas norteamericanas abordarían directamente el tema del rejuvenecimiento: «El pecado de volver a ser joven» de Frank Lloyd, «Sinners in Silk» de Hobart Henley y «Vanity's Price» de Roy William Neill. En el primero de estos títulos, basado en una novela de Gertrude Atherton, una condesa casi setentona se convertía gracias a la máquina de rayos X del Dr. Steinbach en una joven en el umbral de la treintena, dispuesta a restaurar el viejo poder del imperio austríaco con la ayuda de un apuesto príncipe. En «Sinners in Silk» el tema adquiría tintes algo más malsanos, al presentar a un rejuvenecido Adolphe Menjou en dura competencia con su propio hijo por obtener los favores de la bella amante de este último. Una actriz que se quitaba 20 años de encima al tiempo que se sumía en un estado amnésico era la protagonista de «Vanity's Price»: las disputas entre su ex marido y un amante centraban el melodramático curso de esta historia con final feliz, en la que el orden se restablecía y los años perdidos eran rápidamente recuperados por la interesada.

Aunque la mayoría de estas películas flirteaban con los estilemas del melodrama para ofrecer cristalinos mensajes morales sobre la tentación de sucumbir a la apariencia, el tema también tuvo alguna que otra variante festiva que no abandonaba, no obstante, el espíritu aleccionador como «The Young Diana» (1922) de Albert Capellani y Robert G. Vignola, protagonizada por Marion Davies, la *atracción fatal* de William Randolph Hearst. Versión femenina y suave de 'El retrato de Dorian Gray' adaptada de una novela de Marie Corelli, «The Young Diana» presentaba a una joven (la Davies) tentada a tomar un elixir de la eterna juventud por el siniestro doctor Dimitrius (Pedro de Córdoba): tras una vida de lujo y placeres, animada por momentos de esplendor visual que algunos historiadores han equiparado al arte de Busby Berkeley, la protagonista -a la que todo se le ha conservado joven excepto el corazón- morirá de un ataque al ídem. La moralina, pese a la disparidad de tono del relato, seguía estando muy presente.

«One Way Street» (1925) de John Francis Dillon y «Midstream» (1929) de James Flood serían las dos últimas películas de rejuvenecimiento de la década: las dos contarían con una construcción narrativa propia del melodrama, en la que la excusa fantástica -el elixir rejuvenecedor- sería simplemente un funcional recurso a utilizar como golpe de efecto en el momento adecuado. En «One Way



Street», un diplomático inglés era cortejado por una enigmática dama de la aristocracia -interpretada por Anna Q. Nilsson, precisamente la actriz protagonista de «Vanity's Price» (1925)-, pero prefería sumergirse en otras relaciones sentimentales más *peligrosas*: ante la progresivamente escandalizada mirada de la dama, el diplomático abandonaba su profesión para convertirse en un as del juego. En el curso de una discusión con una de las amantes del ex diplomático, la extraña dama, que poco antes había acusado a su esquivo objeto de deseo de ser tramposo en el juego, comenzaba a envejecer espectacularmente, revelando el terrible secreto de su belleza, fruto de una operación de cirugía.

El *rejuvenecido* de «Midstream» era el propio protagonista: un financiero de Wall Street (Ricardo Cortez) al que movía una *locura de amor*, la obsesión de obtener los favores de la joven Helen Craig (Claire Windsor). Tras someterse a un tratamiento rejuvenedecor en Europa, el financiero volvía a Nueva York y se hacía pasar por su propio sobrino para seducir a la joven: tras un intenso romance, ella descubría la impostura y le abandonaba. Devuelto a la edad que le correspondía, el sufrido protagonista reparaba en una presencia secundaria que desde el primer momento le había amado con puro y sincero amor: su secretaria. El *happy end* hermanaba a la mayoría de estos títulos y casi siempre rebajaba su poso amargo: el pecado de Dorian Gray nunca tenía consecuencias irreversibles en el feliz limbo de los años 20. «Midstream» incluía, no obstante, un apunte curioso que vinculaba las preocupaciones de estas películas americanas con esos modelos más negros y amargos de tradición europea: lo que provocaba el envejecimiento del financiero era el encendido estado de ánimo que alcanzaba tras asistir a una representación de la ópera «Fausto», correlato demoníaco de su propia experiencia.

La aventura continúa: adaptaciones y seriales

Al margen del protagonismo de esta coyuntural obsesión por el tema del rejuvenecimiento, el cine fantástico norteamericano de los años 20 no presentó ostensibles diferencias temáticas o formales con respecto al trabajo de sus pioneros. Sus creadores siguieron bebiendo de las mismas fuentes literarias y continuaron explotando el filón comercial del serial en una clara línea evolutiva que culminaría en la década siguiente, proporcionando por el camino no pocos títulos notables.

'El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde' de Robert Louis Stevenson, ya llevada al cine en cuatro ocasiones en la década anterior, tuvo en 1920 dos adaptaciones serias y una versión cómica interpretada por Hank Mann. El más celebrado y vigente de estos acercamientos fue el elaborado por el director John S. Roberston con la inestimable ayuda de John Barrymore en el papel principal: el actor marcó un hito en la evolución interpretativa de los monstruos cinematográficos al transformarse de Dr. Jekyll en Mr. Hyde sin mediación de maquillaje alguno. Una técnica del todo contra-





El famoso perfil de John Barrymore destrozado por Mr. Hyde.

puesta a la del Lon Chaney de «La obsesión de un sabio»: mientras éste interpretaba a un monstruo con sobria naturalidad y algo de maquillaje, Barrymore se transformaba en Hyde a base de subrayados y profusión de muecas grotescas. Aunque en su día los críticos consideraron a John Barrymore como el mayor actor de la pantalla, el tiempo acabó dándole la razón a Chaney: cinematográficamente hablando su opción estética se reveló la más eficaz, mientras que la técnica de Barrymore se hallaba lastrada por manierismos de raigambre teatral. Producida por Adolph Zukor y fotografiada por el gran Karl Struss -más tarde responsable de las hipnóticas imágenes del «Amanecer» (1927) de F.W.Murnau-, la película era argumentalmente fiel al libro, aunque seguía la estructura de la adaptación teatral realizada por Richard Mansfield en 1897 y se tomaba algunas libertades, como la introducción del personaje de Sir George Carew, moldeado a partir del Lord Henry de 'El retrato de Dorian Gray'.

Más concisa pero de menor lustre, la versión producida por el futuro magnate de la Metro-Goldwyn-Mayer Louis B. Mayer ambientaba la acción en el Nueva York contemporáneo, en una decisión que tenía más que ver con una estrategia



para eludir el pago de derechos que con el ansia de experimentación. Sheldon Lewis, que había sido La Mano que Aprieta en los seriales de Elaine, encarnaba a un doctor Jekyll que, en un sueño que ocupaba casi los 40 minutos de proyección, tenía una visión profética de las catastróficas consecuencias de sus experimentos y, al despertarse, decidía abandonar su empeño de separar el bien y el mal intrínsecos al alma humana. Disgustado con el resultado final y con las draconianas condiciones del rodaje, el realizador de esta versión exigió que su nombre fuese retirado de los créditos.

'Los crímenes de la calle Morgue' de Edgar Allan Poe inspiró «Go and Get It» de Marshall Neilan y «The Wizard» de Richard Rosson, dos películas en las que se traslucían, además, algunas de las preocupaciones populares en torno al vigente debate de las teorías evolucionistas formuladas por Darwin: mientras oficialmente se rebatía el darwinismo -en 1923, por ejemplo, un profesor fue juzgado en Estados Unidos por impartir la teoría en sus clases-, películas como éstas -y como las fantasías de rejuvenecimiento con glándulas de mono como *macguffin*- tendían a establecer entre el hombre y el mono un vínculo que, en cierto sentido, partía de una axiomática aceptación de que el mono era el antepasado del hombre. La idea de que las glándulas de mono podían ser la fuente de la eterna vitalidad tenía, pues, bastante que ver con una creencia atávica que vinculaba al simio con el pasado, con el origen entendido como cuna y fuente de vitalidad. En este simbólico contexto, las adaptaciones de la obra de Poe se vinculaban, así, a la idea de que ese común origen podía hacer que mono y hombre repitiesen comportamientos parejos: que el mono pudiese acabar imitando los movimientos de su hermano evolucionado, porque, en definitiva, todavía le quedaba un largo camino que recorrer.

En «Go and Get It», la obra de Poe se mezclaba con el tema de los trasplantes cerebrales en un relato convencional, pero definitivamente enérgico: un *mad doctor* trasplantaba el cerebro de un ase-



Había una vez un circo...

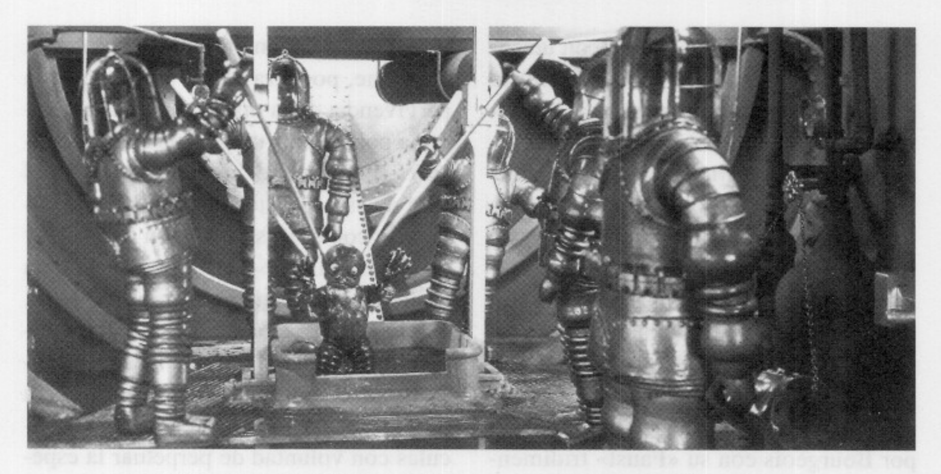


sino al cuerpo de un primate y éste, al despertar tras la operación, se disponía a consumar los deseos de venganza que espoleaban sus neuronas. Un heroico periodista y su jefe conseguían poner fin a los desmanes de la bestia y a los experimentos del doctor. En «The Wizard», otro *mad doctor* quería vengar la muerte de su hijo, condenado a la silla eléctrica, utilizando a un simio entrenado como brazo ejecutor: uno de los elementos más desasosegantes del film -y que incidía precisamente en ese vínculo hombre/mono- era el reiterado recurso del doctor a ceñirle una humanizada máscara al rostro del mono. «The Wizard» tuvo un remake de escaso brillo dirigido en 1942 por Harry Lachman.

Maurice Tourneur, Benjamin Christesen y Lucien Hubbard fueron los directores que se sucedieron en el accidentado proyecto de «La isla misteriosa» (1929), producido por J. Ernest Williamson, el hombre que junto a su hermano George acuñó un innovador sistema de filmación bajo el agua en la adaptación de «20.000 leguas de viaje submarino» dirigida por Stuart Paton en 1913. Ya entonces Williamson había intentado llevar a la pantalla la secuela de la obra de Verne, pero hasta que la Metro-Goldwyn-Mayer no se interesó por el guión en 1925 sus empeños fueron vanos. La Metro, no obstante, sugirió una serie de radicales cambios que cristalizaron en un film espectacular, pero escasamente fiel a la línea argumental trazada por Verne: el laborioso rodaje se prolongó a lo largo de cuatro años y el presupuesto total alcanzó la entonces elevadísima cifra de un millón de dólares. Rebautizar al capitán Nemo como Conde Dakkar no fue la mayor de las licencias del film, que situaba la acción en la ficticia ciudad rusa de Hetvia. El dilatado rodaje -provocado, entre otros motivos, por el desmantelamiento del laboratorio fotográfico de Williamson tras los desperfectos causados por una cruda tormenta- hizo que, una vez concluido el montaje del film, el producto se antojase a sus creadores algo anacrónico ante la irrupción del sonoro: en consecuencia, los ejecutivos de la Metro decidieron postergar el estreno del film hasta que se le añadieron efectos de sonido.

Lionel Barrymore encarnaba al conde Dakkar, ese remedo de capitán Nemo que aparecía como el líder político-científico de Hetvia, un hombre obsesionado en demostrar la existencia de una raza de humanoides de habitat submarino. Con la invención de una nave sumergible, Dakkar partía en busca de estas criaturas, mientras, en su ausencia, Hetvia se convertía en escenario de luchas intestinas por el poder. Extraordinario en su aspecto visual y en su capítulo de efectos especiales -el film incluía, entre otros portentos, escenas submarinas en color, una espectacular batalla con un pulpo gigante y pasmosos diseños a la hora de plasmar aparatosas escafandras y abisales criaturas- «La isla misteriosa» se convirtió en un ejemplo bastante representativo de la perversión hollywoodense de su material literario de partida: la novela de aventuras científicas de Verne se convertía aquí en un híbrido de melodrama y cine espectáculo, en el que la





Howard el pato efectuó una aparición no acreditada en *La isla misteriosa.*

intriga avanzaba de forma tan convencional como previsible. La crítica aplaudió los resultados, pero no así el público, cuya indiferencia condenó al temporal olvido a este género de odiseas fantásticas que acuñara Méliès en la década anterior.

Los seriales iban a tener más suerte: su supervivencia era asunto que nadie ponía en cuestión en esos años, aunque escasas sorpresas puede encontrar el espectador de hoy en los trabajos de ese formato que proliferaron a lo largo de los años 20. Con los patrones calcados de la década anterior, poco hicieron los guionistas del subgénero para indagar en territorios temáticos alejados de las cartas habituales que aseguraban una jugada segura: las historias volvían a estar pobladas de viejos científicos, heroínas en peligro, siniestros villanos y periodistas valerosos. El tema de la fabricación de diamantes artificiales, con algunos precedentes en la década anterior y el extraordinario ejemplo de la francesa «L'Empire du Diamant» (1920) de Léonce Perret, fue explotado a conciencia en títulos como «La reina de diamantes» (1921) de Edward Kull y «The Diamond Master» (1929) de Jack Nelson. Sólo en el ya citado serial de la pareja Wilson/Gerber «Officer 444» y en el film «El rescate» (1928) de George B. Seitz, los realizadores de cine de consumo se atrevieron a desviarse de la convención, afrontando un tema tan delicado como el de la guerra bacteriológica.

Antes de sumergirnos en el cine europeo de la década y en su enriquecedor cuestionamiento de formas cinematográficas, cabe citar, no obstante, dos films americanos como «Radio Mania» (1923) de Roy William Neill, futuro realizador oficial de la serie de films de Sherlock Holmes protagonizados por Basil Rathbone, y «The Last Man on Earth» (1924) de John G. Blystone. El primero fue un temprano intento americano de cine en



tres dimensiones que se saldó con un sonoro fracaso: «Radio Mania» presentaba a un joven inventor que soñaba, literalmente, en establecer comunicación radiofónica con Marte y utilizaba la tridimensionalidad de las imágenes -sólo disfrutable mediante el uso de incómodas y toscas gafas, por supuesto- como elemento puramente decorativo de una trama no demasiado pródiga en inventiva. El productor Herman Holland fabricó el producto con los ojos puestos en la experiencia realizada un año antes en París por Bourgeois con su «Faust» tridimensional.



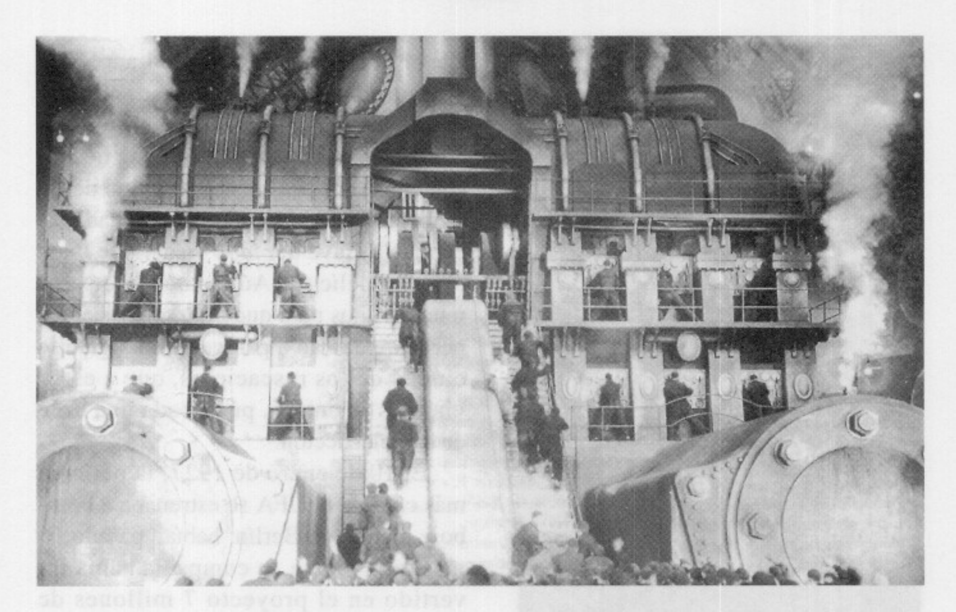
A pesar de los pesares, Thea von Harbou, autora y co-guionista de *Metrópolis*, SÍ abrazó el nazismo.

«The Last Man on Earth» de John G. Blystone, por otra parte, confirmaba la pervivencia de la óptica misógina exprimida por las anti-utopías de aliento antisufragista de la década anterior: en el film de este director que acababa de colaborar con el Buster Keaton de «La ley de la hospitalidad» (1923), una epidemia había dejado a la Tierra sin hombres, con la única excepción del atribulado Elmer, único macho inmune a la enfermedad y, evidentemente, gran esperanza blanca de una sociedad de mujeres ridículas con voluntad de perpetuar la especie. Desde su nacimiento, el cine miraba al futuro, pero el feminismo cinematográfico todavía tendría que esperar mucho para ver la luz.

Ciudadanos de «Metrópolis»

Masas de obreros avanzando en sonámbula formación, monstruosas máquinas pautando el ritmo de siniestras coreografías, la entrada de la fábrica convertida en la boca de la Bestia, ese ciclópeo reloj que remite a una crucifixión futurista con ese hombre inmortalizado en la imposible contorsión a que le someten las implacables manecillas, la creación de María, la primera *femme fatale* robótica de la historia del cine... Esos y otros muchos momentos de «Metrópolis» han quedado grabados con fuego en la memoria cinéfila: obra maestra del cine fantástico de los años 20 y título cuya importancia en la evolución del género sólo sería parangonable al relevante peso específico de las todavía lejanas «2001. Una odisea del espacio» (1968), «La

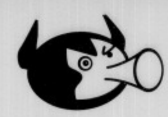


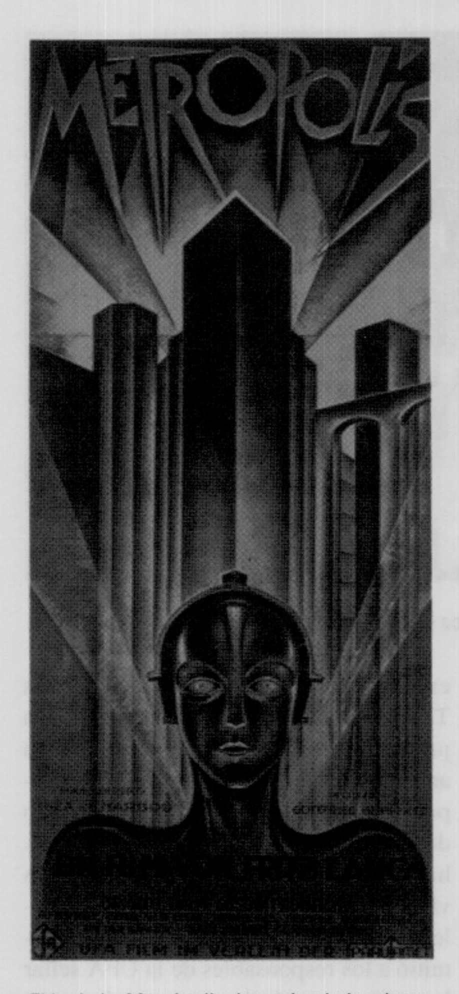


Ninguno de los obreros que entran en la boca de la fábrica vuelve a ver la luz del día.

guerra de las galaxias» y «Blade Runner», el film de Lang no ha perdido brillo alguno en su aspecto formal, su abundancia de ejercicios de bravura visual siguen siendo fuente de inspiración para cineastas, videocreadores y manufactureros de spots y videoclips. Los grandes momentos de esta verdadera celebración de la arquitectura visual del espacio fílmico se han convertido ya en clichés visuales, listos para ser utilizados cuando escasean las ideas de primera mano.

Fritz Lang pudo llevar a cabo el proyecto después de rodar para la UFA «Los Nibelungos» (1923-24), ambicioso monumento cinematográfico a mayor honra y gloria de la mitología germana que convirtió al realizador, muy a su pesar, en talento a captar por parte del emergente nazismo. Junto a su esposa Thea Von Harbou, Lang construyó un primer esbozo de guión para la fantasía anti-utópica, de ingenuo trasfondo sociopolítico, que iba a suponer el mayor reto de producción afrontado por la UFA hasta el momento: «Metrópolis». Un viaje a Nueva York para inaugurar la delegación americana de la compañía, permitió a los responsables de la UFA sellar los tratos económicos necesarios para reunir el capital preciso para rodar «Metrópolis»: según el pacto, la UFA iba a distribuir en territorio alemán 40 películas de las productoras Paramount y Metro, mientras éstas se encargaban de la distribución americana de todo el catálogo UFA. El crédito concedido a la productora alemana por estas dos compañías hizo posible que se pusiera en mar-



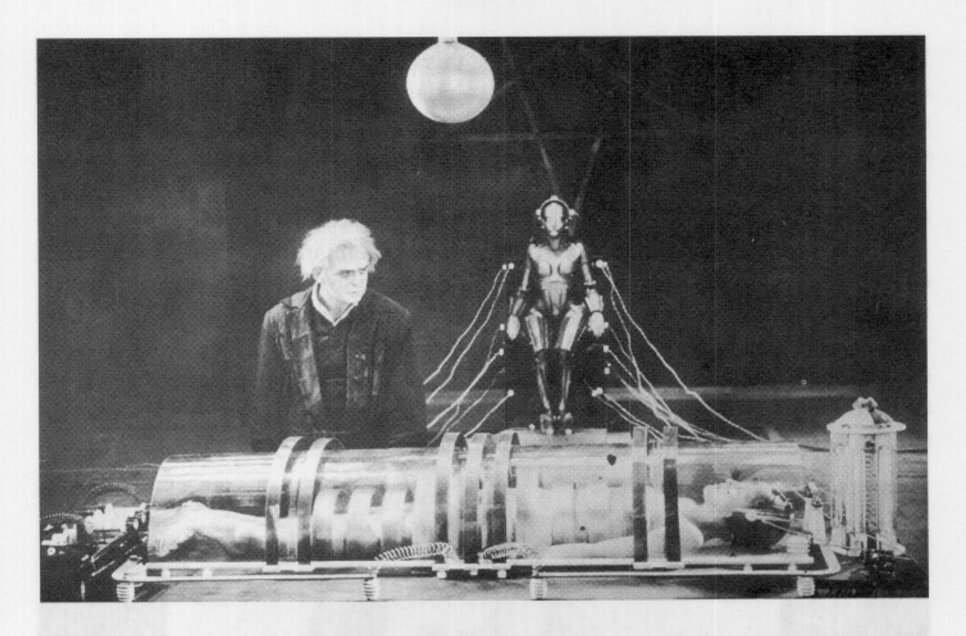


El look de *Metrópolis* sigue siendo insultantemente moderno.

cha el visionario proyecto de Lang. Pero el viaje a Estados Unidos fue doblemente provechoso: junto a la gente de la compañía viajaba el propio Lang que, al contemplar el *skyline* neoyorquino desde el barco que les acercaba a la ciudad, encontró la clave del *look* visual que iba a tener su película. Aún tenían que pasar muchos años para que las ciudades europeas empezaran a parecerse en algo a la ciudad de los rascacielos, que a estos viajeros se antojó, pues, toda una urbe de ciencia-ficción.

El 10 de enero de 1927, la película más cara de la UFA se estrenaba a bombo y platillo en Berlín: habían pasado 16 meses de rodaje, la compañía había invertido en el proyecto 7 millones de marcos, se había logrado reclutar un casting de 37.383 actores, de los cuales 1.100 se habían sometido a un radical rapado capilar y 750 eran niños... Este monstruo del artificio, en el que la labor de Eugene Schuefftan como responsable de los efectos especiales colocó el listón a una altura difícilmente superable en la época, contaba con un metraje inicial de tres horas. La película llegó a las pantallas algunos meses después de que la publicación de la novela homónima de Thea Von Harbou hubiese propiciado un notable clima de expectación, pero, contra todo pronóstico, el fracaso en taquilla casi desembocó en el hundimiento de la UFA. El trato con la Paramount hizo que el film llegase casi inmediatamente a las pantallas norteamericanas, pero en una versión sensiblemente distinta: la compañía encargó a Channing Pollock el trabajo de aligerar el metraje, convirtiendo





Una de las dos Marías ha de helarte el corazón.

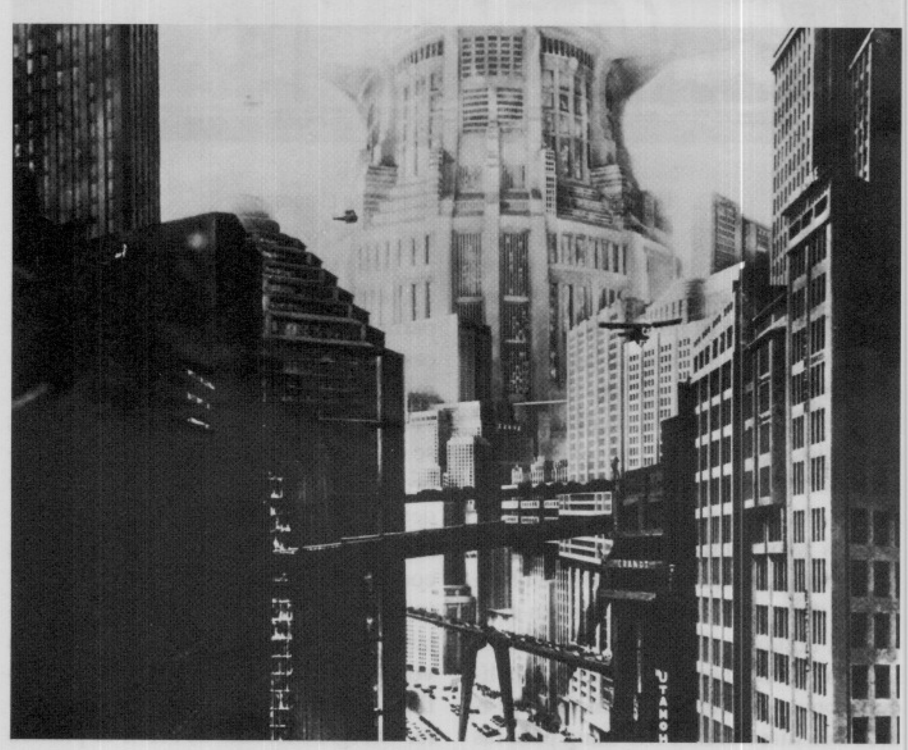
el film de Lang en un plato menos denso para el público americano. Pollock, que percibió 20.000 dólares por el trabajo sucio, eliminó 50 minutos, sacrificando escenas de transición que quizás ayudaban a dotar de espesor dramático a algunos de los personajes y concentrando la acción del film alrededor de esos platos fuertes -las escenas de masas, las coreografías industriales, la creación de la María robótica- que encandilaban a toda suerte de espectadores. Quizá sin esos cortes, algunos críticos como Welford Beaton no hubiesen dicho que una película como «Metrópolis» hubiese necesitado dos directores: Fritz Lang para las escenas de delirio visual y Ernst Lubitsch para dar verdadera vida a los personajes.

Esa versión americana abreviada sería también proyectada en Alemania a partir del mes de agosto, instituyéndose casi en versión definitiva del film. Años más tarde, cuando la UFA entró definitivamente en bancarrota y la Paramount se hizo cargo de su fondo, alguna lumbrera del estudio tomó la decisión de destruir el negativo original de tres horas. Ya en los años 80, el film de Lang conoció dos dispares intentos de reconstrucción: el riguroso trabajo de Enno Patalas, guiado por la voluntad de lograr la versión más cercana a Lang del clásico film, y el discutido intento del compositor Giorgio Moroder de servir al público joven una versión fastidiosamente *moderna* de «Metrópolis», con vergonzante banda sonora de algunos de los Cuarenta



Principales del momento -Freddie Mercury, Bonnie Tyler, Pat Benatar-, un ejercicio de coloreado no demasiado chirriante y unos escasos 83 minutos de metraje que no otorgaron demasiado valor cinéfilo a la propuesta.

«Metrópolis» fue la primera película de ciencia-ficción de gran presupuesto, un aislado precedente de esos films-mamut que surgirían muy de tanto en tanto en la historia del género hasta instituirse en norma a partir de los años 80. El film situaba al espectador en el año 2000, en una ciudad prodigiosa comandada por el industrial John Fredersen. Su hijo, Freder, era un típico ejemplar de burgués ocioso, al que de repente se le resquebrajaba esa campana de cristal en la que había transcurrido su vida banal y apacible: la súbita irrupción de la bella María en uno de los lujosos jardines que conformaban el paisaje cotidiano de Freder le hacía descubrir el reverso de su mundo ordenado y perfecto, ese subsuelo sórdido sobre el que se asentaban los sólidos cimientos de su sociedad. Siguien-



Eugen Schefftan ideó unos vanguardistas efectos especiales en *Metrópolis* que Giorgio Moroder se creyó con derecho a ridiculizar.



do a María, Freder descubría ese universo subterráneo habitado por hombres-máquina, criaturas esclavizadas a las que la chica intentaba inculcar una esperanza de salvación, anunciándoles el futuro advenimiento de un Mediador capaz de unir los dos mundos: el de la luz y el de las sombras, arriba y abajo, el capital y el proletariado. Freder se enamoraba perdidamente de María, pero Fredersen, el padre-tirano, escandalizado por los discursos de esta evangelizadora escasamente revolucionaria, tomaba serias medidas para poner fin a la pasión de su hijo y a las esperanzas de los obreros: raptaba a la chica y se la entregaba al científico Rothwang que, con unos procedimientos más cercanos a la magia que a la ciencia, construía una réplica robótica de María. Pero la operación no obtenía el resultado esperado por Fredersen: verdadero concentrado de vicio y malignidad, esta nueva María provocaba una revolución proletaria que desencadenaba una caótica oleada de destrucción. Freder y la verdadera María intentaban salvar a los niños de ese mundo subterráneo en medio de la apocalíptica sucesión de catástrofes. Finalmente, todo concluía con una bella estampa con mensaje: destruida la María robótica, obreros y patrón se daban la mano ante la mirada de la pareja enamorada.

Esa imagen final, reveladora de una escasa capacidad de percepción de los procesos históricos y sociales que Europa estaba a punto de sufrir, era, sin duda, lo peor del guión de Thea Von Harbou, aunque no resultaba ser el único elemento discutible. La acción avanzaba a partir de la oposición de contrarios, en una mecánica tendente al esquematismo que no casaba nada bien con la elaborada complejidad de las imágenes, con esas coreografías geométricas o con esa arquitectura del plano que permitió a Lang aprovechar ese saber adquirido a regañadientes en la Escuela Superior Técnica de Viena en la que su padre le había obligado, años atrás, a matricularse. La figura de María, como subrayó algún historiador, resultaba, por otra parte, el más cristalino ejemplo de ese tópico tratamiento cinematográfico de las figuras femeninas en el cine según el cual sólo existen dos tipos posibles de mujeres: o santas, o putas. Luis Buñuel diría de «Metrópolis» que era *«como dos películas pegadas por el vientre»*, refiriéndose a esa disparidad de resultados en lo conceptual y en lo visual. H. G. Wells, por su lado, no tuvo en su día ningún reparo en tildar a «Metrópolis» de película tonta. Pero, si bien el tiempo ha puesto aún más en evidencia la debilidad del guión, la fuerza de las imágenes de Lang no han hecho sino robustecerse.

Antes hemos hablado de la reiterada imitación de los manierismos de Lang por parte de realizadores contemporáneos que utilizan las iluminaciones del director alemán como cita-cliché. Curiosamente, esta práctica tuvo un nacimiento temprano: en 1929, el realizador británico Maurice Elvey estrenó la desafortunada «High Treason», inspirada en una obra de Noël Pembertron-Billing y construida a imagen y semejanza de «Metrópolis», aunque sin un ápice de su aliento creativo y subyugante. El futuro de





Las flaquezas humanas -vino del Rhin incluido- son caldo de cultivo para la maldad del doctor Mabuse.

«High Treason» se situaba en 1940: Londres era una ciudad poblada por los rascacielos, donde los ciudadanos se desplazaban a bordo de aeroplanos; un túnel submarino unía a Gran Bretaña con el resto de Europa, la televisión había sustituido definitivamente a los periódicos y el panorama político internacional estaba dividido en dos bloques, la Europa Unida y la América Unida. La Liga de la Paz tenía que evitar a cualquier precio una conflagración bélica entre las dos potencias y, al final, adoptaba el expeditivo y dudosamente pacífico método de asesinar al líder de la Europa Unida para evitar el conflicto. Superficialmente mimético, el film sirvió durante bastantes años a algunos estudiosos para ilustrar la escasa pericia de la cinematografía británica en el terreno del cine de gran aparato.

Lang y el Maligno

Antes de «Los Nibelungos» y «Metrópolis», Lang firmó su primer trabajo en torno a una de las figuras centrales de su filmografía, el doctor Mabuse, contra-



figura de ese dictador mesiánico cuya presencia iba a ensombrecer la historia inmediata de su país. A partir de una novela por entregas de Norbert Jacques publicada en el Berliner Illustrieten, Lang elaboró en «El doctor Mabuse» (1922) una fantasía negra que se nutría de esa inexorable inmersión en el caos que vivía su entorno. El director rodó un prólogo que asociaba el surgimiento de la siniestra figura de Mabuse a la caída del socialismo en la sociedad alemana: interpretado por Rudolf Klein-Rogge, el Rothwang de «Metrópolis», el Haghi de «Spione» (1928), el personaje supuso un curioso paso adelante en el tratamiento de la figura tradicional del villano. El doctor Mabuse no utilizaba su maligno poder para el provecho personal, sino que su móvil era el puro placer de convertirse en motor del caos y la destrucción: mago, hipnotizador, falso psicoanalista, jugador y líder de una banda criminal, Mabuse detectaba síntomas de disolución en el ambiente y decidía aprovecharlos para convertirse en catalizador de ese proceso de desintegración colectiva. Dividido en dos partes -la primera, «Der Mabuse der Spieler-Ein Bil der Zeit», más dinámica y narrativa; la segunda, «Inferno des Verbrechens-Menschen der Zeit», más centrada en los componentes trágicos del personaje y en el malsano tejido de relaciones que establecía-, el film alcanzaba originalmente casi cuatro horas y media de duración y combinaba escenas de desasosegante registro documental con otras situaciones más cercanas al cine folletinesco ya practicado por Lang en las dos entregas de «Die Spinnen» (1919-20).

En «El doctor Mabuse» aparecería ya un tema bastante caro al cineasta: la plasmación del poder en cuanto a poder de la mirada, en un juego que asociaba a Mabuse tanto a una siniestra variante del ojo de Dios como a un no menos perverso reflejo del ojo de la cámara, del ojo del cineasta. Capaz de manipular hipnóticamente a sus semejantes y de conjurar ominosas visiones, Mabuse prefiguraba a ese Adolf Hitler que, pocos años después, intentaría tentar a Fritz Lang con un puesto oficial. Lang volvería otras dos veces al personaje: en «El testamento del doctor Mabuse» (1932-33), la ecuación Mabuse = Hitler quedaba definitivamente subrayada; con «Los crímenes del doctor Mabuse» (1960), Lang volvía a Alemania para cerrar brillantemente su obra reflexionando sobre sus principales temas cinematográficos.

La mujer aria va a la Luna

Un año después de estrenar «Metrópolis», Lang creó su propia compañía, la Fritz Lang Gesellschaft, que iniciaría sus actividades con «Spione», film que, en cierto sentido, iba a sentar las bases de ese cine de superagentes que en el futuro iba a tener en James Bond a su más emblemática figura. El film volvía a contar con el inmenso Rudolf Klein-Rogge en su reparto, esta vez en el papel de Haghi, director del Haghi Bank y líder de una red de espías internacionales, un tipo implacable y sin debilidades humanas, que Lang plasmó casi como un trasunto de Trotsky. La intromisión del agente Tre-

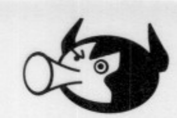




Gerda Maurus vive una auténtica Luna de Miel con cuatro pretendientes buscadores de oro.

maine -casi un Bond primitivo- en la vida sentimental de Sonja, una de las más eficaces espías de Haghi, desencadenaba el conflicto en esta historia plagada de esos lugares comunes popularizados por el cine de seriales -persecuciones, accidentes, asesinatos, centros de operaciones subterráneos, telegramas en clave-, que aquí, gracias al prodigioso dinamismo visual que Lang otorgaba al conjunto, cobraron un vigor considerable. De hecho, en opinión de algunos estudiosos de la obra de Lang, ciertas situaciones límite planteadas en el metraje de «Spione» prefiguran en cierto sentido posteriores hallazgos formales del cine de Alfred Hitchcock: en la aparición final de Haghi, disfrazado de payaso y actuando en un teatro de variedades, no sería descabellado encontrar el germen de ese famoso momento de «Inocencia y juventud» (1937) de Hitchcok en el que un revelador tic en el ojo delataba al culpable, camuflado de falso músico negro en una orquesta de baile.

Con mayor ambición, pero más discutibles resultados «Una mujer en la Luna» (1929) siguió en la filmografía de Lang a «Spione»: de nuevo, un guión de Thea Von Harbou malograba con su debilidad y su voluntad ejemplar la brillantísima puesta en escena del director. Con todo, el punto de partida de la guionista no estaba exento de intuiciones de enor-



me interés, como ese intento de vincular la carrera espacial con la fiebre del oro: el viaje interplanetario descrito con exasperante meticulosidad en el film tenía como primordial objetivo la explotación de una mina de oro situada en la Luna. El móvil del pionero siempre es venal, venía a decir Thea Von Harbou en un destello de lucidez que contrastaba con el envenenado *idealismo* de la Alemania del momento.

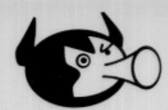
En el film, un ingeniero decidía financiar una expedición a la Luna integrada por una mujer, dos de sus pretendientes, un profesor y un buscador de fortuna de nacionalidad americana. En calidad de polizón, un niño se sumaba al grupo. Ya en la Luna, la ambición desatada de los viajeros hacía que los acontecimientos se precipitasen.

«Una mujer en la Luna» era, en suma, una película bastante prolija, carente tanto del nervio narrativo de, por ejemplo, «Spione» como de la revolucionaria formulación visual de «Metrópolis», pero supuso, no obstante, el primer paso en una de las menos carismáticas variantes del género: la de la aventura sostenida en un rigor científico, casi siempre desangelado maridaje de espectáculo y didactismo que en el futuro tendría en algunas producciones de George Pal sus mejores ejemplos. Lang buscó la precisión documental y para ello contó con la asesoría científica de los profesores Willy Ley, Gustav Wolf, Josep Danilowats y Herman Oberth, quien, precisamente, iba a desempeñar en el futuro idéntica labor al servicio del americano Pal.

Como anécdota capaz de subrayar especialmente este carácter verista del film cabe recordar que la Gestapo ordenó destruir el modelo de cohete utilizado en el film, temiendo que otros países pudiesen inferir de su particular diseño algunas características de esos cohetes V-1 y V-2 que el ejército alemán estaba construyendo en secreto. En el apartado de efectos especiales, el film contó con la colaboración del animador de vanguardia Oskar Fischinger. Después de este trabajo, Lang iba a cerrar su etapa alemana con dos obras, «M. El vampiro de Düsseldorf» (1931) y «El testamento del doctor Mabuse», cuya brillantez contribuiría a minimizar la importancia de «Una mujer en la Luna» en el contexto de la trayectoria de Lang. De todas formas, aunque «Una mujer en la Luna» hubiese sido un film de una mediocridad abismática -que no lo era en absoluto- ya hubiese tenido su lugar de honor reservado en la historia del género por un pequeño detalle: haber inventado la cuenta atrás, convertida a partir de entonces en elemento dramático esencial en toda ficción con viaje espacial incluido.

El futuro habla en ruso

Alrededor de la magna figura de Lang, otros creadores, total o parcialmente afines al expresionismo cinematográfico, aportaron al género significativas obras que permiten considerar a la cinematografía alemana como la más fértil artísticamente en el período: las ya glosadas «El Golem» de Paul Wegener y





Cinco lobitos...

«La Mandrágora» (1928) de Henrik Galeen -ambas, perfeccionadas re-lecturas de mitologías ya exploradas en la década anterior-, «Las manos de Orlac» (1925) de Robert Wiene -realizador de la película más significativa del movimiento, «El gabinete del doctor Caligari» (1919)- y «Algol» (1920) de Hans Weickmeister, esta última desangelada producción con decorados de Walter Reinmann, responsable del mundo alucinatorio habitado por Caligari y Cesare, en la que el espíritu de la estrella Algol entregaba una enigmática máquina a un minero, sin advertirle de que el artilugio le aseguraría la riqueza, pero no la felicidad. Por su parte, «Las manos de Orlac», adaptación de la novela 'Les Mains d'Orlac' de Maurice Renard, indagaba en un par de temas con gran futuro en la evolución del género: los trasplantes de órganos y las intrincadas relaciones entre carne y psique.

Conrad Veidt, el rostro más torturado del cine expresionista, daba vida a Orlac, un pianista que perdía sus manos en un accidente ferroviario. Sometido a una complicada operación, Orlac recibía unas manos nuevas... que habían pertenecido a un asesino ajusticiado. A partir de ese momento, las manos comenzaban a dominar la personalidad de Orlac, que se sentía poseído por los impulsos de ese criminal muerto que le había *prestado* sus principales herramientas de trabajo. Pero el film también proponía una lectu-



ra bastante más interesante: lo que ocurría en realidad era, quizá, que esas manos no hacían sino llevar a la práctica los más recónditos impulsos criminales que Orlac había guardado desde siempre en su subconsciente. Pese a la intermitente brillantez de esta versión, la novela de Maurice Renard tendría una versión posterior de superior altura: la realizada en 1935 por Karl Freund con el gran Peter Lorre aportando insólitas dosis de arrebato *fou* en su encarnación del siniestro *mad doctor* responsable del trasplante.

Y mientras la industria alemana iba construyendo esas oscuras imágenes que se erigirían en profética visión del horror inmediato en que se iba a sumergir el país, en la Unión Soviética otros creadores trasladaron a la pantalla no menos revolucionarias visiones de futuro, aunque sólo ocasionalmente concentraron sus esfuerzos en el terreno de la ciencia-ficción. Con películas como «Aelita» de Jakov Protazanov y «El rayo de la muerte» (1925) de Lev Kulsehov, la cinematografía soviética logró situarse en un lugar de honor dentro de la evolución del cine fantástico de los años 20: ambos films se distinguieron por su inventiva visual, su vanguardista formulación cinematográfica y su transparente voluntad de hermanar espectáculo y mensaje político.

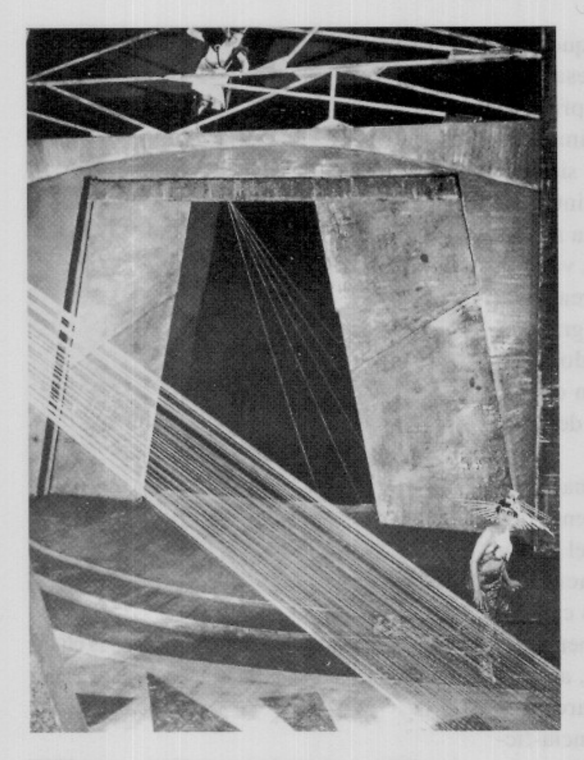
Con espectaculares decorados de Isaak Rabinovich y onírico vestuario diseñado por Aleksandra Ekster, «Aelita» mezclaba la estética cubista con una manifiesta sensibilidad futurista al narrar la particular peripecia de un inventor que,



Walter Reinman diseñó para *Algol* unos alucinados decorados en la línea de *El cabinete del doctor Caligari.*







El futurismo marciano de *Aelita.*

tras asesinar a su esposa, viajaba a Marte en compañía de un soldado y del detective encargado de investigar el asesinato. Tras lo imposible de la premisa, el film devenía una auténtica fiesta visual, un desfile de alucinógenos decorados e improbables trajes que iban a influir decisivamente en el Diseño Alienígena, esa extraña disciplina practicada por tantos *production designers* del género, de algunas futuras producciones norteamericanas del género: «Beyond the Time Barrier» (1960) de Edgar Ulmer, con su redundante juego de estructuras triangulares, podría considerarse el más económico -y bastardo- hijo de esta familia fundada por el film de Protazanov. En Marte, el protagonista se enamoraba de la reina del Planeta, la bella Aelita -interpretada por la futura esposa de Dovzhjenko, y también futura responsable de una sugestiva obra cinematográfica propia, Yulia Solntseva-, circunstancia aprovechada por el film para efectuar un cómico juego de contrastes entre las costumbres alienígenas -sospechosamente parecidas a las de la sociedad capitalista americana- y las terráqueas, fundamentadas, por supuesto, en el recio modo de vida soviético. Mientras esta historia sentimental seguía su curso, el soldado terráqueo, convenientemente compinchado con una esclava marciana, intentaba reproducir en el Planeta Rojo -«*¡Qué nombre más bien puesto!*», dirían Faemino y Cansado- una revolución forjada a imagen y semejanza de la bolchevique. Tanto ese curioso proceso revolucionario como la peculiar historia de amor entre la reina marciana y el galán ruso no llegarían a buen término: todo resultaba ser un sueño desarrollado en la agitada mente del inventor.

El film fue concebido por la Mezrapbom como una verdadera superproducción capaz de competir con las contemporáneas producciones norteamericanas: «Aelita» gozó de gran popularidad entre



el público soviético, pero los espectadores norteamericanos sólo pudieron contemplar una versión gravemente mutilada del film, en la que salía especialmente perjudicado el equilibrado tono de comedia que Protazanov había logrado. Finalmente, «Aelita» ha pasado a la historia antes por su atrevido diseño de decorados y vestuario, por su *look* futurista, en definitiva, que por sus valores estrictamente cinematográficos, terreno en el que un film como «El rayo de la muerte» tenía bastantes más puntos a su favor. Realizado por Lev Kuleshov, hábil pervertidor de formas narrativas propias del cine americano, este film se revela hoy casi como un experimento de cine postmodernista *avant la lettre*: su extraordinaria habilidad para apropiarse de los lugares comunes del cine de seriales y aplicarles un completo baño de humor, irreverencia y ánimo transgresor lo convirtió en realizador de una modernidad perenne. Hoy sus trabajos siguen poseyendo el mismo encanto anárquico de antaño, merced a esa química especial establecida entre su delirante sentido de la puesta en escena -con el dinamismo a ultranza como único dogma- y su óptica militantemente socarrona: incomprendido en su día a causa de su falta de seriedad -pecado en el que no caía el *cine puño* de Eisenstein, por ejemplo-, Kuleshov se revela hoy como insólito expo-



Vsevolod Pudovkin lleva su cruz sobre la calva en *El rayo de la muerte.*



nente de un arte insumiso, creado de espaldas a toda estética oficial.

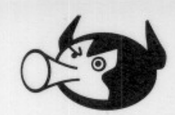
Un año antes de rodar «Dura Lex» (1926), film en el que convertía la literatura de Jack London en un delirio claustrofóbico protagonizado por actores con los nervios a flor de piel -una película muda que obliga a taparse los oídos, como la definió un crítico hipnotizado ante esa histeria en sordina atrapada en sus fotogramas-, Kuleshov se divirtió de lo lindo con «El rayo de la muerte». Con una estructura narrativa libérrima que ha llevado a pensar a algunos historiadores que el guión -firmado por Vsevolod Pudovkin- se escribía sobre la marcha durante el rodaje, «El rayo de la muerte» documenta el enfrentamiento entre un héroe soviético y una banda de rufianes reaccionarios, encabezada por el jesuita Revo -interpretado por el propio Pudovkin, que también se responsabilizaba del diseño de decorados-: ambas partes quieren conseguir el rayo de la muerte del título -el héroe con fines puramente industriales; la banda, por supuesto, con fines delictivos-, y su lucha les llevará a atravesar una serie de lugares comunes del cine de aventuras norteamericano -peleas, persecuciones, tiroteos-, que Kuleshov atrapa con su cámara loca, en movimiento continuo, como si estuviera intentado capturan el inaprensible espíritu de ese futuro que se le antojaba fundamentalmente histórico.

La alegre vanguardia francesa

El cine francés de la década dio dos películas del género de innegable interés: las citadas «París dormido» (1923) de René Clair y «Charleston» de Jean Renoir, dos cineastas de fundamental importancia en el posterior desarrollo de la cinematografía gala que, en este primer estadio de sus respectivas carreras, flirtearon con los movimientos de vanguardia que comenzaban a cuestionar la funcionalidad narrativa del medio. Estos dos trabajos fueron, pues, consecuencia más o menos directa del público debate que enfrentaba a los defensores del cine como medio de evasión y consumo con los téoricos vanguardistas que propugnaban la posibilidad de un cine no narrativo que privilegiara la plástica por encima del relato, o sea un cine en estrecha

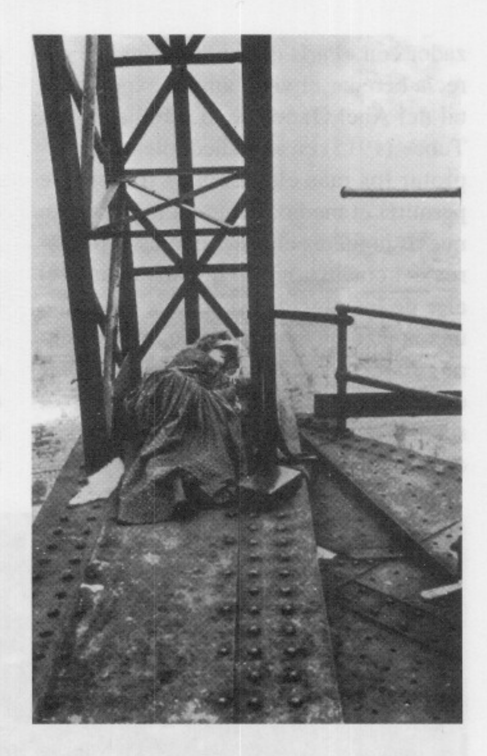


En *Un perro andaluz* los agujeros negros se abren a golpe de navaja de afeitar.



relación con ese quebrantamiento de dogmas que los 'ismos' del momento tenían como principal consigna.

Aunque ya en ese momento el desarrollo de la industria cinematográfica permitía prever, sin demasiado margen de error, el futuro inmediato del medio-cine narrativo en formato standard de hora y media-, el debate no perdió vigor a lo largo de la década y propició algunas obras de importancia capital en la historia del cine. La década se cerró, por ejemplo, con dos de las más radicales manifestaciones de este feroz cine de vanguardia: «Un perro andaluz» (1929) y «La edad de oro» (1930) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, dos espirales oníricas que avanzaban a través de perversas cuando no caprichosas asociaciones de imágenes e ideas, condensando en arrebatadores e inmortales fotogramas algunos de los principios básicos del surrealismo -apología de la pasión, exaltación del *amour fou*, vehemente reivindicación de la libertad, firme voluntad de transformar la transgresión en norma- y lanzando contundentes puñetazos visuales a todo el censo de enemigos del movimiento -la autoridad política y religiosa, la pomposidad, los buenos sentimientos, la alta sociedad, la cursilerías...-. Con todo, en los films de Buñuel y Dalí la negación del cine narrativo no era tan rotunda como en algunos trabajos anteriores del calibre del «Ballet Mécanique» de Fernand Léger (1924): si Buñuel y Dalí jugaban con personajes y situaciones que podían tener un vago referente en el cine convencional, la película de Léger, fotografiada por Man Ray y



París bien vale un despertador.

Dudley Murphy, apostaba por la abstracción extrema, surprimiendo personajes, situaciones y argumento para proponer una rítmica, hipnótica y precisa sucesión de formas y objetos, unidos por una lógica musical ajena a toda voluntad de mensaje.

Un año antes de que Léger elaborara su extraño film -parangonable a los futuros ejercicios en el terreno de la abstracción visual realizados por el genial animador Norman McLaren-, el ex-periodista y actor René Chomette, para el arte René Clair, decidió debutar como reali-



zador con «París dormido», film que parecía heredar el viejo ánimo experimental del Abel Gance de «La Folie du Dr. Tube» (1915) en su lúdico intento de explotar los más elementales trucos que permitía el medio: como un niño con un nuevo juguete -al igual que esos pioneros del cinematógrafo que inventaron el arte de los efectos especiales mediante una juguetona manipulación de la cámara guiada por la pura curiosidad-, Clair experimentó en «París dormido» con el ritmo y el tiempo cinematográficos, descomponiendo y congelando movimientos para provocar unas cuantas risas candorosas en el público. El film presentaba a un científico excéntrico que lanzaba un rayo invisible sobre París provocando el sueño de todos sus ciudadanos... de todos a excepción de unos cuantos, por supuesto: aquellos parisinos que en ese momento estaban en la Torre Eiffel o sobrevolaban la ciudad montados en un avión habían escapado a los aletargantes efectos del rayo invisible y, en consecuencia, a ellos iba a corresponder la misión de devolver a la ciudadanía de París a la vida activa. La ciudad pasaría de la

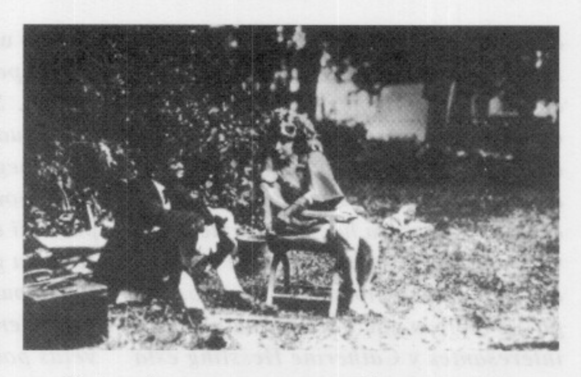


Si dormir es morir un poco, en estas circunstancias es morir del todo.



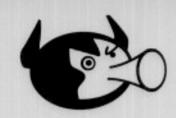
inmovilidad al movimiento, pero gradualmente, permitiéndole al director experimentar con la cámara lenta y con los movimientos discontinuos.

Clair, cuyo hermano Henri Chomette iba a abrazar la causa del cine vanguardista de una manera más radical, dirigió inmediatamente después «Entr'acte» (1923), con guión de Francis Picabia y música de Erik Satie y un reparto imposible en el que figuraban Man Ray, Marcel Duchamp, Jean Borlin, Charensol y Touchages. Realizado por encargo del ballet sueco de Rolf Maré, «Entr'acte» ya no contaba con ninguna excusa argumental levemente emparentable con la ciencia-ficción, pero suponía un paso adelante en esa dirección vanguardista explorada por el primer René Clair: verdadero esfuerzo conjunto de talentos radicales, el film se centraba en una inconexa sucesión de imágenes -presumiblemente, el sueño de un borracho- que culminaba en la caricaturesca transgresión de un acto tan solemne como un entierro, devenido persecución enloquecida trazada según las eficaces directrices del *slapstick* norteamericano.



Madre, cómprame un negro en el bazar; que baile Charlestón y que toque el jazz-band.

«Charleston» de Jean Renoir respondía a los mismos estímulos ambientales que estos dos films de René Clair: también éste era un film de un optimismo contagioso, de una alegría que parecía afectar a la propia estructura narrativa, convirtiéndola en estructura a-narrativa, libérrima. Renoir se estaba planteando el abandono de la profesión cinematográfica tras el rotundo fracaso de su primer largometraje importante, «Nana» (1926), realizado a la sombra de los grandes trabajos coétaneos de Erich Von Stroheim: de repente, la posibilidad de rodar un corto vanguardista con unos cuantos metros de película virgen que le habían sobrado tras el rodaje de «Nana» se le presentó como una curiosa manera de despedirse del medio. Con la ayuda de su esposa Catherine Hessling y un joven bailarín negro, Johnny Higgins, que le había presentado Jacques Becker durante una salida nocturna, Renoir elaboró esta fantasía jazzística en la que un científico extraterrestre se comunicaba a través de la danza con una superviviente de la catástrofe que había asolado la Tierra. En su libro de memorias 'Mi vida, mis films', Renoir recordaba la experiencia en estos términos: *«La historia se situaba en el futuro y era un pretexto para un baile entre Catherine y Higgins. La idea era de una rigurosa simplicidad. Un sabio negro de otro planeta viene a visitar la Tierra. A consecuencia de una guerra*



astral nuestro planeta ha sido destruido. Llega junto a una columna Morris, único monumento en pie en aquel desierto y es descubierto por una salvaje que, como no conoce la lengua del sabio, se expresa bailando. Después de este baile, el sabio regresará hacia su planeta llevándose a la salvaje. Aquel film no llegó a terminarse del todo. Lo lamento. Los pocos metros que quedan me parecen interesantes y Catherine Hessling está asombrosa. Curiosamente, esa película, o mejor dicho ese trozo de película, nacido de mi entusiasmo por el jazz fue bien acogido por la prensa. Sin embargo, los testimonios favorables no le abrieron las puertas de las salas de espectáculos».

El film contó con música del pianista Clement Doucet, que también fue presentado a Renoir por el muy despierto Becker, y, por fortuna, no marcó la despedida del director del mundo del cine, aunque sí fue el último producto salido de su compañía propia, Films Jean Renoir, tocada de muerte a causa del fracaso de «Nana». En su filmografía posterior, Renoir se revelaría capaz de controlar los más minúsculos detalles de su trabajo, aunque en «Charleston» se permitió desarrollar un experimento regido precisamente por el descontrol, por una saludable sensación de abandono ante el poder de esa música nueva y fascinante. En el libro citado, el director glosa de manera bastante elocuente ese poder del jazz como verdadero acicate de la imaginación más desaforada, al describir el momento en que sorprendió en su casa a Becker y a su esposa escuchando un disco de jazz: *«(Esa música) Hacía pensar en animales de la selva virgen. Sus gritos evocaban plantas monstruosas, flores de violentos coloridos. Luego el exotismo dejaba paso a la vida moderna. El disco se convertía para mí en una representación de Chicago, la gran ciudad de donde procedía. Por supuesto, no se trataba del Chicago verdadero, sino del Chicago de las novelas policíacas, de las mujeres de la vida con falda corta, de luces violentas bañando las fachadas de madera de los clubs clandestinos, en dos palabras del Chicago que podría imaginar un joven francés de después de la Primera Guerra Mundial».*

Otras tentativas galas

Las experiencias de Renoir y René Clair, filosófica y formalmente vinculadas a ese espíritu del cine experimental de impronta vanguardista, bebían de los temas y situaciones-tipo de ese convencional cine de ciencia-ficción de procedencia comúnmente norteamericana, pero que también contaba con algunos ejemplos de factura gala. La Pathé, por ejemplo, había estrenado en 1920 «L'Empire du Diamant» de Léonce Perret, una coproducción americano-francesa en la que se documentaba el enfrentamiento entre el detective Matthew Versigny y dos científicos que habían inventado un sistema para fabricar diamantes artificiales. En 1922, Luitz Morat dirigió «La Cité Foudroyée», centrado en la más bien rutinaria historia de un científico loco dispuesto a dominar el



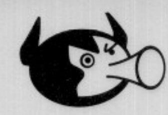
mundo con un rayo maléfico, cuyo potencial destructor se cobraba piezas de tan incuestionable poder simbólico-patriótico como la Torre Eiffel. No hace falta añadir que, pese a las similitudes de contenido, los resultados estaban muy lejos de la candorosa, pero carismática locura formal del «París dormido» de René Clair.

El cine francés de la década también acogió a una presencia tan emblemática del tradicional cine de episodios como la de Pearl White. La inmortal Pauline, que había pasado por incontables situaciones-límite en el agitado territorio de los seriales cinematográficos norteamericanos, se desplazó a Europa para intervenir entre 1923 y 1925 en diversas películas europeas y en concurridos espectáculos públicos en escenarios de Londres y París: era una manera de saldar una cuenta pendiente con el continente del que había salido, por un lado, el director que la llevara a la fama (Louis Gasnier), y, por otro, el escritor que utilizaban como norte los guionistas que la habían sumergido en tantos y tan variados *peligros* (el maestro del folletín Eugène Sue). En 1924, la White protagonizó «Terreur» -film estrenado más tarde en el mercado anglosajón con el ajustadísimo título de «The Perils of Paris»-, a las órdenes del director Edward José, viejo conocido de la previa etapa americana en la carrera de la actriz. Con guión de Gerard Bourgeois, pionero del cine tridimensional con la ya citada «Faust» (1922), «Terreur» adaptaba para el público francés algunos de los más socorridos lugares comunes del género: en el film, Pearl



Cualquier complemento de Pearl White es una arma mortal en potencia.

White era la hija de un científico que inventaba un rayo mortífero. El invento era robado por un desalmados que, evidentemente, querían hacer muy mal uso de él. Toda vez que los pillos habían liquidado al padre en el momento de apoderarse del rayo de la muerte, en el corazón de la heroína se mezclaban las racionales ansias de salvar a la humanidad con las irracionales pulsiones de venganza. Tras atravesar unos cuantos momentos de irresistible, y en apariencia irresoluble, peligro, la White recuperaba el





Manuel Noriega no contó con las sequías al imaginar Madrid en el año 2000.

rayo, daba su merecido a los villanos y se reservaba unas horas de paz hasta que su compañía no le tuviese preparada otra ración de *peligros* a medida para seguir explotando el filón.

Madrid. Año 2000

La cinematografía española, en ningún momento demasiado prolífica por lo que respecta al cine de ciencia ficción, sólo aportó un título al género en la década de los 20. Sin duda, ya es mucho: «Madrid en el año 2000» (1925) dirigida y guionizada por Manuel Noriega y producida por Luis Maurente podría ser considerada una fantasía arquitectónico-futurista a lo «Metrópolis» (1926), si no fuera porque por su ingenuidad conceptual y su ciertamente desangelada factura ni siquiera puede ser considerada como pueril precedente del film de Fritz Lang. La idea más revolucionaria de este ejercicio de urbanismo delirante fue la transformación de Madrid en ciudad portuaria, merced a la conversión del río Manzanares en vía marítima concebida a imagen y semejanza del canal de Suez. Según recoge Phil Hardy, el trabajo de efectos especiales firmado por Enrique Blanco -con imposibles imágenes de barcos surcando el paisaje urbano hasta llegar al Palacio Real- obtuvo resultados en absoluto desdeñables, aunque si el film pasó a la historia del cine español fue por marcar el debut cinematográfico del actor Roberto Rey, futura estrella de las producciones de habla hispana rodadas por la Paramount en sus estudios de Joinville (Francia) y Hollywood.



Capítulo 3

Los Dispersos Años 30

Profetas y Superhéroes

La década de los 30 trajo a la ciencia-ficción cinematográfica títulos de tanta relevancia como «El doctor Frankenstein» de James Whale, «El hombre y el monstruo» (1932) de Rouben Mamoulian y «Las manos de Orlac» (1935) de Karl Freund. Fue la década de «La vida futura» (1936) de William Cameron Menzies y de algunas películas que, al modo de esas muestras del subgénero de *guerras futuras* surgidas en el umbral de la conflagración del 14, canalizaban el miedo por la inminente Segunda Guerra Mundial a través de ficciones apocalípticas. Fue la década en la que el serial gozó de mayor fertilidad creativa... Y, sin embargo, no puede decirse que fuera una buena época para la ciencia-ficción cinematográfica, pues todo balance de la producción de esos años pone descaradamente de manifiesto que, pese a la previa tradición de visionarios que hizo posible plasmar lo imposible en una pantalla, las películas con elementos más o menos fantásticos, más o menos especulativos surgidas por aquel entonces todavía estaban lejos de funcionar como piezas englobadas en un género cinematográfico completamente articulado. Y no sólo eso: los años 30 también abrieron el camino para el periodo más estéril que viviría la fantasía cinematográfica -los años 40-. Curiosamente, tras tocar fondo, la ciencia-ficción conseguiría legitimar su condición de género cinematográfico en toda regla: a partir de los años 50, el género no haría sino robustecerse, consolidarse industrialmente y abrir nuevas posibilidades de desarrollo. Las obras interesantes crecerían, por



supuesto, en idéntica proporción a la que proliferarían los grises productos de consumo, pero esa fase todavía estaba lejos.

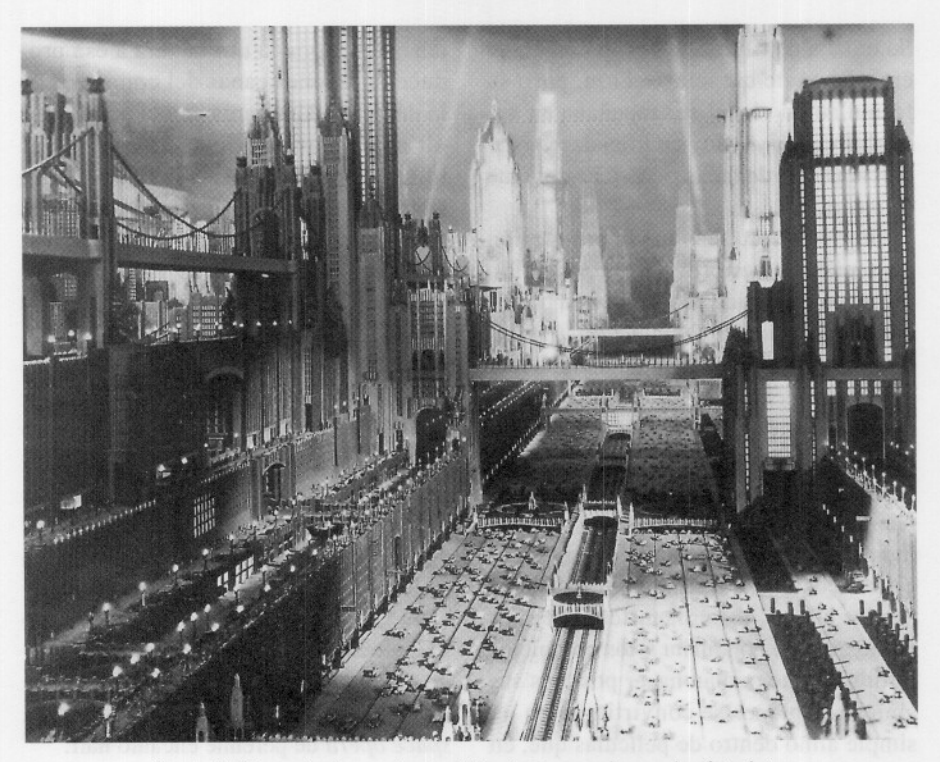
En los años 30, la ciencia-ficción escrita gozaba de plena existencia como género literario, aunque su vida editorial se desarrollaba todavía en los circuitos más marginales del mercado: las revistas de literatura *pulp*, con 'Astounding Stories of Super-Science' -primera revista de la cadena especializada en publicaciones de aventuras de William Clayton- a la cabeza, eran la habitual plataforma de las a menudo primarias ficciones sustentadas en una hipótesis científica capaz de dejar boquiabierto al lector de la época. Junto a la ciencia-ficción más rudimentaria -esa cuyo punto de partida es una pregunta del tipo «Y, ¿qué sucedería si...?»-, ya comenzaban a apuntar los primeros ejemplos de *space-opera*, hibridación de novela de aventuras y relato de anticipación que se iba a revelar una de las variantes más longevas -y de mayor fortuna cinematográfica- del género.

¡El porvenir es una maqueta!

La sombra de la decisiva «Metrópolis» de Fritz Lang planeó sobre buen número de films de la década, pero su influencia no afectó más que a algunos elementos de superficie y, por supuesto, no generó ningún título situado a la altura del modelo. En el contexto americano, un film como «Una fantasía del porvenir» (1930) de David Butler se puede considerar como una relectura banalizada en clave de comedia musical de la óptica profética de «Metrópolis»: la utilización de impresionantes decorados futuristas subrayaba el vínculo estrecho -más en el barniz estético que en el poso conceptual- con el film de Lang.

En Europa, «La vida futura» de William Cameron Menzies también intentaba emular esa reconstrucción del futuro a partir de minuciosas maquetas y abracadabrantes decorados que tenía su modelo canónico en el clásico alemán, aunque esta vez se tomaba a H. G. Wells como inspiración literaria: la operación cristalizó en unos resultados artísticos que, por fin, permitieron a la cinematografía británica quitarse la espinita clavada tras el fiasco de «High Treason». En Alemania, el equipo formado por el realizador Karl Hartl, los directores de fotografía Günther Rittau y Otto Baecker y el actor Hans Albers llevó a la pantalla dos films que heredaban algo del colosalismo futurista de Metrópolis: «I.F.1 no contesta» (1932) -especulación, con grandes dosis de cine de aventuras, sobre el futuro de la aviación, con el plato fuerte de una plataforma gigante situada en medio del Atlántico en la que repostaban los vuelos de una línea regular entre Europa y América- y «¡Oro!» (1934) -fantasía alquimista, en la que unos científicos lograban obtener oro artificialmente con la ayuda de un espectacular reactor nuclear, recreado en un ostentoso decorado-. De carácter más apocalíptico que todos los ejemplos citados, «El fin del mundo» (1930) -del mismo Abel Gance que ahondara en «La Folie du Dr. Tube» en la intersección entre ciencia-ficción y vanguardia- fue el





Hasta *El Mago* ningún musical volvió a lucir unos decorados futuristas como los de *Una fantasía del porvenir.*

equivalente francés de estos intentos de tomar el relevo de «Metrópolis» en el terreno de las especulaciones cinematográficas: en el film de Gance, dos hermanos intentaban salvar a la humanidad desde diversos frentes -uno desde la fe, otro desde la ciencia- ante la inminente -y catastrófica- colisión de un cometa sobre la Tierra.

En mil pedazos

Aparte de la mentada «Una fantasía del porvenir» y de la anti-utopía anti-feminista -¡otra vez!- «It's Great to Be Alive» (1934) de Alfred Werker, el cine norteamericano de los años 30 no iba a conocer películas de ciencia-ficción concebidas como tales: el éxito del ciclo de películas de terror de la Universal haría que muchos proyectos apoyados en puntos de partida literarios sin duda adscribibles al género -el 'Frankenstein' de Mary Shelley, 'El Hombre Invisible' de H. G. Wells, 'El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde' de Robert Louis Stevenson- se sirviesen al público astutamente *disfrazados* de películas de terror.



Se trataba de films que por su contenido eran films de ciencia-ficción, pero su formulación visual se empeñaba en anclarlos en las ya muy codificadas y establecidas coordenadas genéricas del cine de terror.

Por otro lado, aunque la producción de décadas anteriores habría permitido prever la consolidación de lo que podría denominarse *serial fantacientífico* -enriquecedor híbrido de cine de aventuras y situaciones extraídas de la literatura de ciencia-ficción-, los seriales cinematográficos siguieron una evolución un tanto desfavorable para esos elementos de ciencia-ficción presentes desde los mismos orígenes del cine por entregas. Los científicos locos, los *gadgets* utilizados por los héroes, los villanos con megalómano afán de conquista y los complejos artilugios que podían hacer posibles sus siniestros planes se convirtieron en un simple aliño dentro de películas que, en lugar de decantarse por el muy sugestivo cruce de géneros, privilegiaban unas determinadas señas de identidad narrativas -western, melodrama, thriller- que dominaban el conjunto. De este modo, si a lo largo de los años 20 parecían haberse dado las condiciones propicias para que, en los 30, ya se pudiese hablar de un cine de ciencia-ficción norteamericano en toda regla, en esta década el panorama se reveló inusitadamente desarticulado, fragmentado... Lo que los pioneros habían levantado como inconscientes agentes constructores en la trabajosa fundación de un género, ahora la industria lo rompía en mil pedazos.

Resulta reveladora, además, la distancia económica que separa a esa producciones americanas del comienzo de la década -«Una fantasía del porvenir», «It's Great to Be Alive», dos películas lujosas y amparadas por la Fox Film Company- de los títulos más o menos próximos al género surgidos en la industria americana a partir de 1935: la ciencia-ficción pasaría a ser carne de serial barato. Definitivamente, el futuro había perdido enteros en el mercado de valores de la Meca de los Sueños. La situación industrial no propiaciaba el surgimiento de títulos de interés, pero, aún así, en la década cristalizaron curiosos clásicos del serial cinematográfico, verdaderos equivalentes fílmicos de la literatura *pulp*, como «The Phantom Empire» (1935), «Brick Bradford» (1939) o «Flash Gordon» (1936), este último vigorosa adaptación de las historietas de Alex Raymond a la par que dinámica *space opera* de perenne encanto naïf.

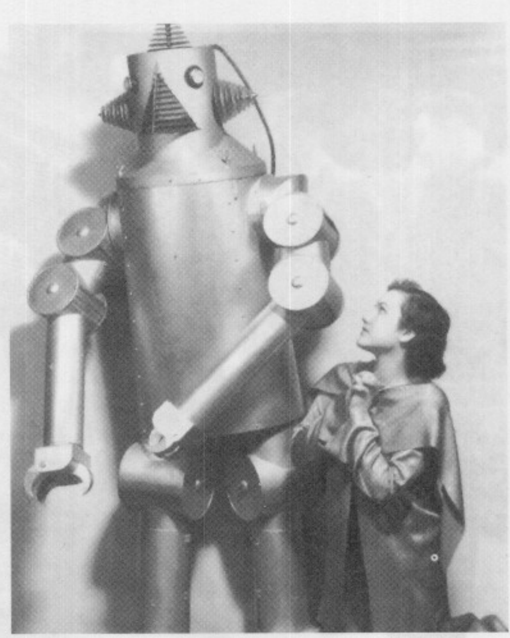
Y la historia se repite

La inminencia de una guerra genera miedo en el ambiente, y ese miedo a veces puede ser muy productivo... en el ámbito de la ficción: si el enrarecido clima político que desembocó en la Primera Guerra Mundial inspiró a algunos cineastas pioneros el género de películas de *guerras futuras*, a finales de los años 30 iban a aflorar en la industria cinematográfica británica algunos títulos que se harían eco de otro miedo, el mismo miedo. 1937 iba a ser el año clave: año de títulos como «Midnight Menace» de Sinclair Hill y «Q Planes» de Tim Whelan y



Arthur Woods. Curiosamente, el núcleo de ese miedo -la imagen central que aglutinaba todos los temores del ciudadano de a pie- no había cambiado con el paso de los años: tanto daba si lo que se veía venir era la Primera o la Segunda Guerra Mundial, porque los recursos para tocar la fibra sensible del espectador y erizarle el vello de puro sobrecogimiento eran los mismos, mostrarle el más reconocible escenario -su propia ciudad: Londres- destruida por bombas enemigas.

Paralelamente, en Checoslovaquia, el realizador Hugo Haas estrenaba «Bila Nemoc», un film basado en una obra teatral del escritor Karel Capek -precisamente, el hombre que había acuñado en 1931 el término *robot*, tan útil a partir de entonces tanto para la ficción como para la ciencia, dentro de la obra «R.U.R»-. En «Bila Nemoc», el auge del fascismo se equiparaba a una infección leprosa, contra la que luchaba un médico idealista, el doctor Galen. En los 30, pues, el diálogo entre realidad y cine de ciencia-ficción no desapareció del todo, pese a que, por importancia cuantitativa, los estereotipos y las fantasías forjadas en la convención dominaron el panorama.



Así les lució la hojalata a los *robots* de Karel Capek en el serial *The Vanishing Shadow* (1934).

Póngale música al futuro

El cine americano, como se ha dicho, inauguró la década con muy buena actitud hacia la viabilidad comercial del cine de ciencia-ficción: con «Una fantasía del porvenir», la Fox decidió consagrar uno de sus musicales -género pujante en esos primeros años del sonoro- a la temática futurista, con una historia que partía de un esquema similar al del 'Rip Wan Winkle' de Washington Irving y un diseño de producción que intentaba emular el colosalismo estético del «Metrópolis» de Fritz Lang. Pero el estrepitoso fracaso del film -producción cara y aparatosa, uno de los títulos en los que la productora había invertido en esa temporada más dinero y confianza-, rematado por el posterior fiasco de «It's Great to Be Alive» (1933) -también de la Fox-, hizo que los grandes estudios terminaran





Las fantasías del porvenir suelen ser ladrillos del presente.

tico, no deja de ser una auténtica rareza. El film era un *remake* del musical «Sunnyside Up» (1929) cocinado por el equipo de productores-guionistas integrado por Ray Henderson, B. G. DeSylva y Lew Brown. Más anclada en la realidad cotidiana que «Una fantasía del porvenir», «Sunnyside Up» documentaba los desvelos de una joven por conquistar al apuesto primogénito de una adinerada familia de Southampton, con el oportuno aliño de las canciones del trío DeSylva-Brown-Henderson, algunos afortunados números musicales de delirante puesta en escena y el *gimmick* de una secuencia rodada en Multicolor. El Brendel, uno de los actores de «Sunnyside Up» reaparecía en «Una fantasía del porvenir» convertido en verdadero precursor de «El dormilón» (1973) de Woody Allen: al pobre cómico lo ha alcanzado un rayo que lo ha sumido en un profundo letargo cercano a la muerte.

Estamos en 1930, pero la acción no tarda en desplazarse hasta 1980, donde un grupo de científicos intenta resucitar a Brendel. Al despertar, el personaje se encontrará en el centro de una realidad violentamente distinta a la que conoció: el Nueva York de 1980, plasmado en unos impresionantes decorados construi-

por olvidarse de la ciencia-ficción: la profecía futurista, decididamente, no era rentable.

Aunque el cine musical ha sido reiteradamente reivindicado por algunos críticos e historiadores como cine fantástico -¿qué relación puede tener con el realismo un género en el que los personajes se lanzan a cantar en pleno diálogo cotidiano, en el que la realidad sufre continuas intromisiones de la fantasía, en el que esplendorosos decorados comparten metraje con escenarios reconocibles?-, la existencia de «Una fantasía del porvenir», película en la que los términos *musical* y *fantástico* se encuentran en la simbiótica identidad del *musical fantás-*



dos por Stephen Goosson y Ralph Hammeras bajo la influencia del Art Decó y con la ayuda de un holgado presupuesto de 250.000 dólares, es una ciudad de fábula cuyos habitantes se desplazan en avionetas, una urbe insultantemente moderna donde los rascacielos pueden alcanzar los 200 pisos de altura, los teléfonos van acompañados de pantalla televisiva, todas las puertas son automáticas, las píldoras han sustituido a la comida y una compleja red de autopistas se eleva sobre las calles para que los silenciosos vehículos no molesten a los transeúntes.

Las autoridades de esta extraña sociedad re-bautizan al visitante del pasado como Single-0, nombre bastante a tono con los de los restantes miembros de la ciudad, designados por escuetas combinaciones de letras y números. El perplejo Single-0 hará sus primeras amistades en este nuevo mundo: en compañía de J-21 y RT-42 descubrirá que el progreso no sólo ha afectado a la urbanística y a las comunicaciones, sino también a las relaciones humanas. Las parejas sin hijos, por ejemplo, pueden adquirir un bebé recién hecho en eficaces máquinas expendedoras diseñadas a tal efecto. El camino hacia el matrimonio es igualmente *avanzado*, hecho a medida de unos tiempos fundamentados en el orden y un pragmatismo que a Single-0 -y, por extensión, a los espectadores de los años 30- les resultaba un tanto abstruso: los novios deben rellenar una solicitud de matrimonio, a la espera de que el gobierno dé su aprobación. Y en ese punto surge el principal conflicto dramático del film: J-21 había rellenado el impreso solicitando el matrimonio con la joven LN-18 al mismo tiempo que lo hacía su rival MT-13. El gobierno decide que sólo MT-13 cumple los requisitos necesarios para casarse con la chica, obviando un pequeño problema: que ella no le ama en absoluto, pues está colgadita del bueno de J-21. La pareja recurre y las autoridades deciden dar una pequeña oportunidad a los tortolitos: si J-21 da muestras de merecer a la chica en los próximos meses quizás el veredicto cambie. En consecuencia, J-21 decide probar su valor embarcándose -en compañía de Single-0 y RT-42- en la primera expedición tripulada a Marte.

En el Planeta Rojo, el trío de cómicos se topará con una tribu de simpáticas marcianitas -encarnadas por coristas de Barbary Coast de origen oriental tocadas con peluca afro, para reforzar el efecto extrañamiento: los tiempos en que Méliès seleccionaba a sus «selenitas» en el Folies Bergère no andaban tan lejos-, con las que establecerá un diálogo sin vía de entendimiento posible: ellas bailan, ellos esbozan sketchs del más acendrado humor tonto. Como dato curioso, cabe añadir que la sociedad marciana está poblada por parejas de gemelos idénticos: uno de ellos encarnación del Bien, el otro pura maldad. Los torpes expedicionarios regresarán a la Tierra justo en el momento en que LN-18 está a punto de dar el forzado sí ante el altar, con MT-3 dispuesto a ceñir en su muñeca las esposas conyugales. El final, por supuesto, será tan feliz y risueño como todo el tono de esta anti-utopía ligera, blanquísima, construida en las antípodas de las



negras visiones de un George Orwell o un Aldous Huxley.

Junto a El Brendel -actor de vaudeville que se hizo popular entre el público norteamericano encarnando en escena a un sueco con serias dificultades con el inglés-, aparecían en «Una fantasía del porvenir» una jovencísima Maureen O'Sullivan en el papel de LN-18 y un todavía inexperto Mischa Auer -más tarde involvidable actor de comedia a las órdenes de Ernst Lubitsch- como el aprendiz de científico que ofrece a los protagonistas la oportunidad de viajar a Marte. Con una línea argumental tan ingenua y cargada de elementalidad y unas canciones que no lograron hacer tanta mella en el público como las de la anterior comedia musical del trío DeSylva-Brown-Henderson, es evidente que los grandes triunfadores de «Una fantasía del porvenir» fueron los diseñadores de producción y técnicos de efectos especiales: sin el grado de estilización expresionista de la ciudad de «Metrópolis», el Nueva York de «Una fantasía del porvenir» sin duda resulta mucho más rico en detalles que el trabajo de Eugene Schuefftan para el film de Lang. Uno de los decorados más impresionantes del film era el laboratorio en el que los científicos de 1980 resucitaban al letárgico El Brendel de 1930: Stephen Gooson se encargó de diseñar el ciclópeo laboratorio, al que el meticuloso trabajo del iluminador y experto en efectos fotográficos Kenneth Strickfaden, técnico presente también en los equipos de «El doctor Frankenstein» y «La novia de Frankenstein» (1935), acabó de aportar fuerza e impacto visual. Y la vida de todos estos decorados no terminó en «Una fantasía del porvenir»: las más vistosas tomas del film de Butler fueron a parar al stock del estudio, que las cedió a la Universal para que aliñara algunos de sus seriales, como «Flash Gordon» o «Buck Rogers» (1939): la nave que utilizaron los protagonistas de «Una fantasía del porvenir» para ir a Marte fue la misma que utilizaron Flash Gordon, Dale Arden y el doctor Zarkov para viajar hasta Mongo; el ídolo al que adoraban las danzantes marcianitas del musical de Butler reaparecía también en las aventuras cinematográficas del héroe creado por Alex Raymond; y el Nueva York de 1980 se convirtió, en «Buck Rogers», en la ciudad gobernada por el malvado Killer Kane.

En su estudio sobre el cine de ciencia-ficción 'The Primal Screen', John Brosnan señala que la fuente inspiradora de «Una fantasía del porvenir», musical poblado de referencias *pulp*, estaba probablemente en las historietas de Buck Rogers publicadas en la prensa: basadas en 'Armageddon 2419' y 'The Airlords of Han', dos relatos de Phillip Francis Nowlan, las historietas de Buck Rogers contaban con guión del escritor y primarios dibujos de Dick Calkins, y se centraban en las peripecias futuristas de un teniente de las Fuerzas Aéreas del ejército americano que despertaba, tras 500 años de estar en animación suspendida, en una Norteamérica dominada por el peligro amarillo. De la obra de Nowlan y Calkins, «Una fantasía del porvenir» podría haber tomado, pues, la idea de la hibernación, del shock que sufre un





Raul Roulien sobrevive a la masculitis, pero no está tan claro que sobreviva al ardor guerrero de un planeta donde el resto de habitantes son mujeres.

americano de los 30 al chocar de frente con el futuro, así como buena parte de la inspiración para construir *gadgets* y vehículos varios: con todo, el musical de Butler todavía estaba lejos de ser una *space-opera* en toda regla como lo eran las historietas de 'Buck Rogers'.

Pese al fracaso de «Una fantasía del porvenir», la Fox volvió a probar suerte con la mixtura de musical y ciencia ficción en «It's Great to Be Alive» (1933), *remake* de «The Last Man on Earth» (1924) que también se saldó en fracaso, pese a contar con mayores bondades cinematográficas que el film de Butler. En «It's Great to Be Alive», un tipo que acaba de discutir con su novia decide cruzar el Pacífico a bordo de un avión. El despechado viajero no llegará a buen puerto: el avión se estrellará en una isla desierta, aunque no hay mal que por bien no venga, pues el resto de la humanidad se verá afectada por la epidemia de la *masculitis*, que dejará al planeta sin hombres. Cinco años después, de las cenizas de la civilización occidental androcéntrica se habrá levantado una nueva sociedad gobernada exclusivamente por



mujeres y cuya población se dividirá en mujeres femeninas y mujeres masculinas: la construcción de un hombre artificial parece ser el único método de garantizar algún futuro a esta sociedad estéril, pero todos los intentos han resultado hasta el momento inútiles. De repente, el descubrimiento del último hombre vivo parece facilitar las cosas... aunque el atribulado superviviente sólo quiere recuperar su relación estrictamente monógama con su antigua novia. Antes de que pueda reunirse con ella tendrá que pasar por mil y una dificultades: en la más delirante idea del guión, una mafiosa lo rapta con la intención de subastarle entre las viudas ricas de Nueva York.

Misógina como esas fantasías antisufragistas de los comienzos del cinematógrafo, «It's Great to Be Alive» se estrelló en taquilla en el momento de su estreno. No obstante su fuerza visual -debida al buen oficio del realizador Alfred Werker, futuro responsable de algu-



Se inicia la cuenta atrás para lanzar al espacio a Martha Raye en *The Big Broadcast of 1938.*



nos westerns de impresión en los 50-, con esa peculiar gradación de la locura estilística ligada al progresivo descubrimiento de esa extraña sociedad femenina por parte del protagonista, la convierte en una película de curiosa modernidad formal. El protagonista, Raul Roulien, protagonizó asimismo la versión para mercados hispanos del film: «El último varón sobre la Tierra», bajo la dirección de James Tinling y con Rosita Moreno, Mimi Aguglia y Carmen Rodríguez sustituyendo al elenco original de féminas anglosajonas.

Como señala John Brosnan, si el fracaso de la adaptación de «La isla misteriosa» de 1929 le puso las cosas muy difíciles al cine de ciencia-ficción de elevado prespuesto, los sucesivos fracasos de la aparatosa «Una fantasía del porvenir» y la más ligera «It's Great to Be Alive» acabarían de darle el tiro de gracia. La combinación de comedia musical y elementos de ciencia-ficción era el cóctel más peligroso, pero, misteriosamente, a mitad de década la Paramount decidió volver a arriesgarse con tan dudosa alquimia: «Cazadores de estrellas» (1935) de Norman Taurog y «The Big Broadcast of 1938» (1938) de Mitchell Leisen, con el combinado de números cómicos y secuencias musicales que distinguía a las películas de la serie «Big Broadcast», introducían como elemento aglutinante sendas ideas directamente extraídas del espíritu *pulp*. En el film de Taurog, la pareja de humoristas formada por Jack Oakie y Henry Wadsworth intentaba adquirir un revolucionario sistema de televisión capaz de captar ondas procedentes de todas partes, en la línea del aparato de radio de «Radio Mania» de Roy William Neill, la primera película americana en tres dimensiones. En «The Big Broadcast of 1938», debut cinematográfico de Bob Hope, el conflicto que articulaba la acción -y la gratuita sucesión de canciones y números de variedades- era una carrera entre trasatlánticos, uno de los cuales recibía señales de un transmisor de radio capaz de producir una velocidad de 65 nudos.

Sombras góticas

Antes de quedar confinada al ámbito del cine más paupérrimo, la ciencia-ficción pudo establecer dentro de la industria americana una curiosa y productiva relación simbiótica con el cine de terror. La década de los 30 determina lo que para muchos historiadores es la Edad de Oro del cine de terror, aseveración difícilmente rebatible, aun a pesar del hecho de que muchas de esas películas de terror eran, en realidad, películas de ciencia-ficción travestidas. Aquí ya no cabe hablar de aprovechamiento de los elementos más superficiales de la ciencia-ficción. No estamos ante westerns aliñados con sofisticados gadgets y malvados megalomaníacos, no estamos en el terreno del *thriller* tecnificado ni de la película de aventuras con interferencias fantacientíficas: el cine de terror de los años 30 no se aprovechó del atrezzo de la ciencia-ficción, sino de su esencia misma, de su capacidad para plantear complejos dilemas morales, de enfrentar al hombre de su tiempo con hipótesis cien-



tíficas plausibles o implausibles que, en el fondo, escondían un problema ético de largo alcance. Una película como «El doctor Frankenstein» de James Whale no es una cinta de horror que aproveche determinados elementos circunstanciales de la ciencia-ficción, sino una cinta de ciencia-ficción que, por imperativos de producción, por exigencias de la coyuntura industrial, se sirvió al público con la vestimenta de un film de terror. La *culpa*, sin duda, la tuvo el éxito obtenido ese mismo año por el «Drácula» (1931) de Tod Browning, film que instauraría el canon estético del cine de terror de la Universal, caracterizado por su espíritu declaradamente gótico y su puesta en escena de estirpe expresionista, con violentos contrastes de luces y sombras.

La Universal decidó llevar a la pantalla la novela de Mary W. Shelley partiendo de la adaptación teatral realizada por Peggy Webling: el estudio quería repetir el éxito de «Drácula» y por eso contó en un principio con Bela Lugosi para interpretar el papel del monstruo. El guión previo firmado por John Balderston seguía fiel a los postulados de la novela original en la concepción puramente romántica de la criatura, una concepción que no tenía por qué chocar con la sacralizada imagen de Lugosi como conde centro-europeo de ominoso atractivo. Sin embargo, las primeras pruebas de pantalla no obtuvieron el resultado esperado por los ejecutivos de la Universal, que decidieron prescindir de Lugosi y sustituir al director previsto, Robert Florey, por James Whale, británico de formación teatral que, al parecer, había encontrado el monstruo de Frankenstein ideal: Boris Karloff. Con la ayuda del maquillador Jack Pierce -el creador de monstruos oficial del estudio, a partir de entonces-, Karloff se convirtió en esa siniestra criatura de cabeza cuadrada, casi dos metros de altura, cuello atornillado y mirada heladora que pasó a formar parte de la historia del gran cine. El tono de la versión de Whale fue más negro y perverso que el acercamiento previsto por Florey, pero el sentido del humor característico del autor -no siempre afortunado: véanse, si no, las intervenciones de Una O'Connor en «El hombre invisible» (1933) o «La novia de Frankenstein»- hizo que el film resultante estuviese lejos del producto transgresor que Carl Laemmle senior había temido en un principio.

El argumento es de sobras conocido: el barón Frankenstein vive obsesionado con la idea de crear vida y, por ello, se embarca en experimentos cada vez más siniestros en compañía de su contrahecho ayudante, Fritz. Con fragmentos de cadáveres hurtados en el cementerio, Frankenstein consigue construir un extraño ser, al que logrará dar vida aprovechando la electricidad liberada en una espectacular tormenta. Pero, por un error de Fritz, a la criatura se le ha colocado el cerebro de un asesino... hecho que desencadenará una espiral de destrucción de consecuencias funestas. Para encontrar el justo tono narrativo y estético del film, Whale estudió detenidamente «El Golem» dirigido por Paul Wegener en 1920, film del que extrajo directamente situaciones de alto espesor dramático



¡Buenas noches, señor monstruo!



-como el encuentro entre el monstruo y la niña, que el director inglés supo vestir de una poesía tan malsana como fascinante- y una textura estética próxima al expresionismo. Con todo, el tratamiento expresionista de la luz encontró en el trabajo de Whale enriquecedoras variantes, derivadas directamente de su previa experiencia como director teatral: «El doctor Frankenstein» es un film ostensiblemente dominado por el sentido de la teatralidad de Whale, una teatralidad puesta en todo momento al servicio del espectáculo y que subraya los aspectos más próximos a la irrealidad del macabro relato. Según recoge Phil Hardy, un crítico norteamericano definió el estilo visual del film como «una barroca forma de expresionismo».

Privilegiando quizás en demasía la acción externa -el espectáculo- en detrimento del denso entramado de ideas manejado por Mary W. Shelley, el film aparece hoy como la quintaesencia del cine de terror de la Universal: fue el segundo gran éxito del estudio en el género, recaudando 25 millones de dólares sobre una inversión de 250.000. La juga-



Frankenstein y Pretorius esperan asistir a una escena de sexo freakkie en vivo y en directo entre las criaturas apedazadas.



da, pues, garantizaba el éxito de la fórmula, que sería exprimida concienzudamente a la largo de la década. Whale se encargó de realizar una secuela del film en 1935, «La novia de Frankenstein», una curiosa película que, lejos de desmerecer del original, llegaba incluso a superarlo en no pocos aspectos.

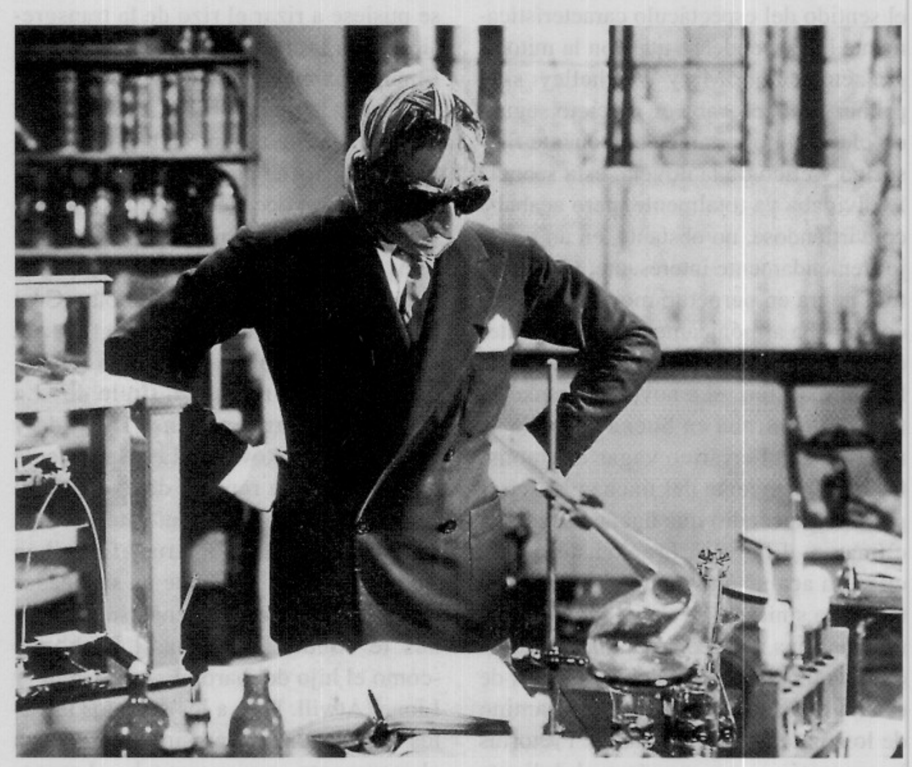
Pese a vincular el libérrimo argumento del film con la histórica velada romántica de Villa Deodato a través de un curioso prólogo, «La novia de Frankenstein» tenía mucho más que ver con el sentido del espectáculo característicamente hollywoodense que con la mitología acuñada por Mary W. Shelley: si el primer film colocaba en discreto segundo plano el importante componente filosófico y ético de la novela, esta secuela lo olvidaba ya totalmente, pero acababa convirtiéndose, no obstante, en un trabajo tremendamente interesante, una aventura negra en perpetuo movimiento que combinaba armónicamente componentes del más puro terror con precisas notas de humor macabro. «La novia de Frankenstein» se centraba en buena parte de su metraje en el errático vagar del monstruo, superviviente del linchamiento seguido de incendio que había servido de clímax a «El doctor Frankenstein». La criatura acababa topando con una contrafigura siniestra de su creador, el doctor Pretorius, poseedor de una colección de homúnculos guardados en frascos de cristal que se situaban a medio camino de lo cómico y lo inquietante: Pretorius le prometía una compañera al doliente monstruo encarnado por Karloff y, para ello, el perverso doctor se ponía en contacto con un muy reticente barón Frankenstein, que acababa cediendo y dando vida a una novia de ultratumba cuya primera reacción consistía en el visceral rechazo de su previsto *novio*. Por supuesto, el *novio*, abandonado ante el profano altar que era la imponente mesa de reanimación, volvía a proporcionar otro grand finalle en forma de inmolación colectiva a este producto cien por cien Universal, la mejor de las películas sobre el mito de Frankenstein -por lo menos, la mejor hasta que Terence Fisher se pusiese a rizar el rizo de la transgresión- y la incuestionable cumbre en la filmografía de Whale.

Antes de que acabara la década y de que Frankenstein, junto a las otras criaturas de la noche marca Universal, entrase en la triste decadencia de los 40 -con las imposibles combinaciones de monstruos y la insultante intromisión en su territorio de los humoristas Abbott y Costello-, el estudio aún aportó otro film a la saga, «The Son of Frankenstein» (1939), que en España recibió el título de «La sombra de Frankenstein». Dirigida y producida por Rowland Lee, la película contaba con un reparto de excepción: junto a Karloff -que aquí interpretaba por última vez al monstruo- figuraban Bela Lugosi -en la piel de un saqueador de tumbas dispuesto a vengarse de quienes le condenaron-, Basil Rathbone -como el hijo del barón Frankenstein- y Lionel Atwill. Pese a los sensatos intentos de Lee por dar verosimilitud realista al argumento -que presentaba al monstruo revivido por Lugosi para ser utilizado como instrumento de venganza-, «La

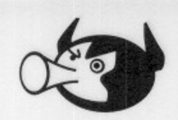


sombra de Frankenstein» no pasaba de ser un film modesto, un insuficiente intento de aprovechar el éxito de las dos aportaciones de Whale, un trabajo honesto -de hecho, donde Whale puso humor y arquetipos, Lee intentaba poner naturalismo y personajes de carne y hueso-, pero que fallaba justo donde el director de «La novia de Frankenstein» se reveló maestro sin tacha: en la construcción dramática del relato.

La otra *horror movie* de la Universal adscribible por temática y fuente de inspiración literaria al género de la ciencia-ficción también estuvo realizada por Whale. Se trata de «El hombre invisible», aproximación a la novela homónima de H. G. Wells en la que el director permitió que su humor característico se desbocara un tanto, desvirtuando un conjunto que quizá se hubiese beneficiado de mayor comedimiento tonal. Con todo, el film merece pasar a la historia no sólo por su condición de irónico debut *invisible* de un actorazo de la talla de Claude Rains, sino por presentar solu-



¿Sueñan los hombres invisibles con ovejas transparentes?



ciones de antología en el apartado de efectos especiales, con una escena cumbre de referencia obligada: el despojamiento de vendas y gafas oscuras por parte de un Claude Rains que revela su invisibilidad ante una audiencia pasmada. El truco, firmado por el técnico John P. Fulton, se logró enfundando a un especialista en un traje de terciopelo negro, sobre el que se aplicaron las vendas: bastó con que el sufrido sustituto de Rains se despojara de los vendajes sobre un fondo también de terciopelo negro para lograr un nuevo hito en ese extraño arte de dejar al público boquiabierto que Méliès inaugurara en su día.

Aunque Universal fue el único estudio que logró crear un sello de distinción y una línea propia en el terreno del cine de terror, otros grandes estudios también aprovecharon la popularidad del género para empaquetar con esa etiqueta contenidos argumentales más afines a lo que, a partir de los 50, se conocerá como cine de ciencia-ficción. La Paramount estrenó «El hombre y el monstruo» (1932) de Rouben Mamoulian y «La isla de las almas perdidas» (1932) de Erle C. Kenton y la Metro lograría uno de los grandes clásicos de la época -clásico de ambos géneros: terror y ciencia-ficción- con «Las manos de Orlac» de Karl Freund. Formalmente, todos estos films se alejaban de muy distintas maneras del patrón Universal y, argumentalmente, indagaban en muy variadas zonas de la especulación científica, pero, comercialmente, a ojos de la política de producción del estudio que las amparó y a ojos del público consumidor de la época, no fueron más que películas de terror.

La cinta de Mamoulian ha quedado como la mejor aproximación cinematográfica a 'El extraño caso del doctor Jekyll y míster Hyde' de Robert Louis Stevenson, en buena medida gracias a la oscarizada composición del prodigioso Frederic March, pero también debido al vigoroso tratamiento formal del director, que abrió el film con una antológica escena en cámara subjetiva y que logró la mejor solución para la transformación del doctor en Hyde, utilizando también un punto de vista subjetivo y un espejo de inconmensurable espesor dramático. Además, el film, claro producto del clima previo al restrictivo código Hays, se atrevía a bucear donde no habían osado hacerlo las aproximaciones anteriores al tema: en el carácter electrizantemente sexual de la aventura interior del victoriano Jekyll que, con su transformación, lograba abrazar la transgresión que su reprimido entorno le hacía desear en secreto.

En «La isla de las almas perdidas», Erle C. Kenton adaptaba la novela de H. G. Wells con la ayuda en el guión del eficaz escritor de género Philip Wylie, autor de la obra que daría lugar a un sólido clásico de los 50, «Cuando los mundos chocan» (1951) de Rudolph Maté. Con un apabullante Charles Laughton en la piel del Doctor Moreau -un Moreau mucho más terrible que el de la novela, punto que desagradó profundamente a Wells-, la premisa fantástica del film se centraba en las experiencias del amoral científico para acelerar el proceso evolutivo a través de la transformación de los





Las criaturas de la isla de las almas perdidas deberían haberse vengado en quienes perpetraron nuevas versiones cinematográficas de sus desventuras.

animales de su isla en hombres. La idea no ha perdido vigencia: similar esqueleto conceptual sustenta el «Parque Jurásico» (1993) rodado por Steven Spielberg bajo la inspiración de Michael Crichton. Erle C. Kenton se benefició del magistral trabajo de fotografía de Karl Struss y de un insólito rodaje en exteriores, elementos que contribuyeron decisivamente a reforzar la plasmación visual del juego de relaciones malsanas propuesto en el escueto metraje de esta pequeña obra mayor del fantástico.

Pero sería «Las manos de Orlac», realizada por uno de los maestros de la luz expresionista, Karl Freund, la película que se atrevería a ir más lejos en esa vinculación entre el horror y el deseo sexual que, en cierto sentido, unía los films de Mamoulian y Kenton con este trabajo gratificantemente infiel a la novela original de Maurice Renard. Freund, que ya había dado al ciclo de terror de la Universal una de las más arrebatadoras películas sobre el *amor fou* de la historia del cine, «La momia» (1932), volvía aquí al tema, pero no ya para demostrar que la pasión puede vencer al tiempo, sino para retratar con perverso sentido del delirio la rápida inmersión en



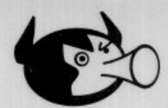
el mal de un hombre afectado por una obsesión amorosa: lejos de centrarse en el paciente de ese siniestro trasplante de manos, el film convertía en protagonista al *mad doctor* Gogal -un *mad doctor* ciertamente sui generis, señala Phil Hardy, en tanto que su operación no es vista como macabro experimento, sino como un verdadero éxito de la tecnología médica-, personaje fatalmente enamorado de la esposa de Orlac, un pianista que ha perdido sus manos en un accidente. Ante la imposibilidad de conseguir a su amada, Gogal optará por la más cruel venganza: transplantar al pianista las manos de un asesino ajusticiado para, acto seguido, atormentarle haciéndose pasar por éste y reclamándole esas *herramientas de trabajo* que le han sido sustraídas. Por supuesto, el tema de la adoptada criminalidad de Orlac -con el asesinato de su padre pulsando la tecla freudiana- tampoco era olvidado por el director, aunque lo que más parecía interesarle era el plasmar esa locura de amor a la que Peter Lorre -adorando a una figura de cera que reproducía el cuerpo de su amada o, en el violento clímax, intentando estrangular a la chica con su propia melena- dio cuerpo y mirada alucinada en el que era su primer papel en el cine norteamericano.

Héroes de tinta china

Los seriales de los años 30 no aportaron excesivos cambios con respecto a la mecánica que había experimentado este formato a lo largo de las décadas anteriores. Y ese inmovilismo -cabe decir que contrarrestado por una productividad y una respuesta del público más que considerables- acabó por afectar a la *cotización* artística de esos elementos de ciencia-ficción que habían sido importantes, pero que ahora -salvo contadísimas excepciones- no eran más que meros adornos en tramas donde predominaban elementos de *thriller*, western o espionaje. Entre la verdadera avalancha de títulos desangelados destacaron obras como «The Phantom Empire», serial en 12 entregas de Otto Brower y B. Reeves Eason, insólita combinación de western y ciencia ficción protagonizada por Gene Autry, el cowboy cantante, y basada en las teorías del dudoso divulgador



Peter Lorre loco de amor en *Las manos de Orlac*



Nada parece indicar que tras este lujo otomano que envuelve a Dale Arden, el profesor Zharkov y Flash Gordon, se encuentra material de derribo Universal.





científico James Churchward sobre el continente perdido de Lemuria; o como las imposibles aventuras del mago Chandú -encarnado por Edmund Lowe en «Chandú» (1932) y por Bela Lugosi en «The Return of Chandu» (1934)-, en las que este yogui tocado por la gracia combatía, en su primera aventura, con un villano convenientemente tecnificado -interpretado, curiosamente, por el mismo Lugosi que en la secuela iba a ser el héroe- y, en la segunda, con los oficiantes de una secta algo similar a la que Spielberg iba a mostrar muchísimas décadas más tarde en «Indiana Jones y el templo maldito».

Pero si por algo fue notable la producción de seriales durante los años 30 fue por el hecho de instituir y normalizar una relación que, en el curso de los años, se iba a revelar de lo más fértil y productiva: la utilización directa y consecuente de las creaciones surgidas en uno de los medios más propicios al florecimiento de la imaginación fantástica y del prodigio desbocado, la historieta. Flash Gordon iba a ser pionero en los años 30 de un movimiento que terminaría siendo habitual, que incluso iría incrementando su importancia y su funcionalidad con el paso de los años: el salto de la página impresa al celuloide.

El personaje de Alex Raymond, que fue concebido por la King Features como lujosa competencia del fundacional Buck Rogers realizado por Philip F. Nowlan y Dick Calkins para la National Newspaper, subió a la gran pantalla cuatro años antes de que lo hiciera su predecesor y modelo en el papel. Dirigido por Frederick Stephani -que, en una situación realmente insólita en el terreno de los seriales cinematográficos, pudo controlar el producto también desde su posición de co-guionista-, «Flash Gordon» constó de trece capítulos y siguió con bastante fidelidad el curso argumental de las primeras planchas dibujadas por Alex Raymond: Larry *Buster* Crabbe se encargó de interpretar a Flash y pasó a convertirse en luminoso nombre dentro del *star system* de héroes fantásticos.

Junto a Jean Rogers y Frank Shannon -respectivamente, la novia de Flash, Dale Arden, y el Doctor Zharkov-, Crabbe se dirigía en el serial hacia el planeta Mongo -gobernado por el malvado emperador Ming (Charles Middleton)- para detener su curso de colisión hacia el planeta Tierra. El destronado príncipe Barin (Richard Alexander) y sus ejércitos de la zona arborescente de Mongo prestarían una decisiva ayuda al héroe terráqueo, que, para añadir una nota de tensión sentimental a la trama, tendría que eludir serias ofensivas de seducción por parte de Aura (Priscilla Lason), la hija de Ming. El film, por supuesto, redujo a un funcional esquematismo todo el esplendor manierista de las páginas de Raymond, aunque el concienzudo aprovechamiento de ese presupuesto cifrado en medio millón se tradujo en una factura visual muy por encima de la media, con decorados que satisfacían a la perfección las exigencias de ese *sense of wonder* que determinaba el conjunto.

En 1938, y a raíz del letal impacto popular de la histórica adaptación radiofónica de 'La guerra de los mundos' por



parte de Orson Welles, Flash se trasladó, sólo en el plano cinematográfico, de Mongo a Marte, donde viviría su segunda aventura en formato serial: «Marte ataca la Tierra», de 15 capítulos. Crabbe, Jean Rogers, Frank Shannon y Charles Middleton retomaron aquí sus papeles, aunque ahora bajo la dirección de Ford Beebe y Robert F. Hill y con toda la producción sometida a un presupuesto más ajustado. La fórmula volvió a funcionar -aunque siempre dentro de los modestos parámetros del cine por entregas- y en 1940 Buster Crabbe encarnó por última vez al héroe de Alex Raymond en «Flash Gordon Conquers the Universe», serial de 12 capítulos dirigido por Ford Beebe y Ray Taylor infinitamente menos carismático que sus modelos. Carol Hughes sustituyó a Jean Rogers en el papel de Dale Arden y, para que quedase clara la voluntad de la Universal de finiquitar la serie, el emperador Ming sufría una muerte nada equívoca al final de la aventura obstaculizando seriamente cualquier posibilidad de secuela. Con todo, la figura de Flash Gordon quedó inmortalizada en el imaginario popular como quintaesencia del héroe de *space-opera* y, en consecuencia, sus aventuras volvieron a inspirar a la industria cinematográfica cuando, a remolque del éxito de «La guerra de las galaxias», el género de aventuras espaciales vivió su edad de oro: la versión realizada por Mike Hodges en 1980 era kitsch, vulgar y declaradamente hortera, pero también caligráficamente fiel a las primeras aventuras dibujadas por Alex Raymond. Años antes, Flash había sido también objeto de un softcore de resultados cuanto menos simpáticos, «Flesh Gordon» (1974).

Aunque en el terreno de la historieta, Flash Gordon y Buck Rogers compitieran entre sí por ganarse el favor del público, en la pantalla no sólo se convirtieron en productos afines dentro de una misma compañía -la Universal-, sino que, además, ambos tuvieron el mismo rostro: el de Larry *Buster* Crabbe. «Buck Rogers» (1939), el serial, contó con 12 entregas, bajo dirección de Ford Beebe y Saul A. Goodkind, y pese a seguir más o menos fielmente las directrices argumentales de la historieta original no llegó ni siquiera a rozar el incombustible carisma de las aventuras cinematográficas de Flash.

Pero los personajes de Raymond y Nowland no fueron las únicas criaturas dibujadas que accedieron a la gran pantalla por la puerta del fantástico: Dick Tracy, el duro detective creado con contundente trazo casi caricaturesco por el genial Chester Gould, comparecería en tres ocasiones en las salas de cine a lo largo de esta década. La Republic iba a consagrar cuatro seriales al increíble personaje, encarnado en todos ellos por Ralph Byrd. Dick Tracy aparecía siempre enfrentado en las paroxísticas historietas de Gould a villanos cuya cara era, realmente, el espejo de su monstruosa, viscosa, negra y a menudo medusina alma: los seriales, si bien difícilmente podían traducir de manera satisfactoria la deformante óptica del dibujante a la hora de plasmar el Mal y sus supuraciones, sí se acercaron con no poca frecuen-



cia a los códigos del fantástico. En «Dick Tracy» (1937), el serial de 15 capítulos dirigidos por Ray Taylor y Alan James que abrió la serie, el ultra-duro sabueso de cuadrada mandíbula se enfrentaba a un supervillano apodado El Cojo que, con su Armada Araña y un sofisticado arsenal de *tecno-gadgets*, intentaba poner en jaque a la ley. Tras un segundo serial -«Dick Tracy Returns» (1938)- en el que el héroe se enfrentaba a unos antagonistas más cotidianos, concretamente del modelo Mafioso de Ley Seca, el tercero, «Dick Tracy´s G-Men» (1939), volvía a adentrarse en la ciencia-ficción merced a un villano capaz de volver de entre los muertos con los efectos de una droga de su creación. En «Los crímenes del fantasma» (1941), film que cerraría la etapa Republic del personaje, el detective se enfrentaba al Fantasma, tunante capaz de acceder a la invisibilidad gracias a las malas artes de uno de sus secuaces, un científico llamado Lucifer.

Algunos historiadores gustan en relacionar la aparición de este tipo de personajes -Flash Gordon, Buck Rogers, Dick Tracy- al opresivo clima espiritual de la Depresión. Estos justicieros dotados a menudo de características sobrehumanas



Uno de los pecados de juventud de Jennifer Jones antes de que Selznik la convirtiese en su amante-estrella: *Dick Tracy meets Re-Animator.*

-y que serían, sin duda, el germen de los superhéroes que iban a irrumpir con imparable fuerza en el imaginario popular tras la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial- servirían al público de la Depresión como instrumento de evasión a la par que como imagen de esperanza. La otra parte del símil viene sola: esos villanos que adquirían dimensiones grotescas -a los que, indefectiblemente, el héroe siempre acababa derrotando- contribuían a provocar un efecto catártico en las audiencias, que quizá veían simbolizados en sus fantásticas siluetas los muy materiales males que les afectaban. En algunos de estos films, incluso, el héroe quedaba relegado a un segundo plano y el villano se convertía en el foco de atención na-



rrativo: es el caso, por ejemplo, del modélico «La máscara de Fu-Manchú» (1932) de Charles Brabin y Charles Vidor, en el que Boris Karloff encarnaba magistralmente al genio del mal creado por Sax Rohmer: Fu-Manchú, por supuesto, simbolizaba una pesadilla de implicaciones bastante transparentes, era la aberrante materialización de los temores xenófobos alimentados por la política imperialista de Estados Unidos.

Alemania, cuna del progreso

Como ya hemos apuntado, algunas de las producciones más interesantes del cine europeo eran hijas directas de la óptica profética del «Metrópolis» de Fritz Lang. El film marcó un hito en lo que, años más tarde, podría llamarse propiamente Historia del Cine de Ciencia-Ficción. Pero no sólo eso, también puso el listón muy alto en el contexto de la cinematografía alemana, al demostrar que la industria nacional era capaz de colosales esfuerzos para competir en régimen de igualdad con las grandes producciones americanas: a esa situación se debe, pues, que, tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo el cine alemán fuese el que incursionara con mayor perseverancia en los más aparatosos terrenos del cine de ciencia-ficción a lo largo de los 30. Las ya citadas anteriormente «I.F.1 no contesta» y «¡Oro!», ambas fruto de la colaboración entre el director Karl Hart, los directores de fotografía Guenther Rittau y Otto Baecker y el actor Hans Albers coincidían en ofrecer, en el seno de una intriga de convencional estirpe aventurera, una visión de Alemania como fuente de progreso. A partir de una novela de Curt Siodmak, «I.F.1 no contesta» tomaba como punto de referencia para su espectacular diseño de producción los planos auténticos del ingeniero A. B. Henninger: así, para dar cuerpo a esa plataforma transatlántica para los vuelos regulares de Europa al continente americano, Erich Kettlehut diseñó una plataforma que fue levantada en la isla de Oie logrando una impresionante ilusión de verosimilitud, similar a la del reactor atómico de poderes alquímicos diseñado por Otto Hunt para «¡Oro!».

El mentado reactor trajo de cabeza en su día a los aliados, que encargaron a sus mejores físicos nucleares un detenido examen del artilugio por si se daba el caso de que el diseño de producción del film de Hartl traicionara algún secreto sobre el grado de conocimiento germano en el terreno de la ingeniería atómica. De «I.F.1 no contesta», Hartl dirigió, con sustanciosos cambios de reparto, versiones alternativas en inglés y en francés; «¡Oro!» tuvo también versión francesa. El cine alemán, por tanto, concebía sus productos con el mercado internacional en la cabeza: eran mercancía exportable, en la que venía incorporada una visión muy determinada de su país de origen.

«El túnel» (1933) de Curtis -entonces todavía Kurt- Bernhard es el título en el que con mayor claridad asoma ese patriotismo a ultranza que caracterizó a todas estas películas: en opinión de Phil Hardy, «El túnel» constituye, junto a



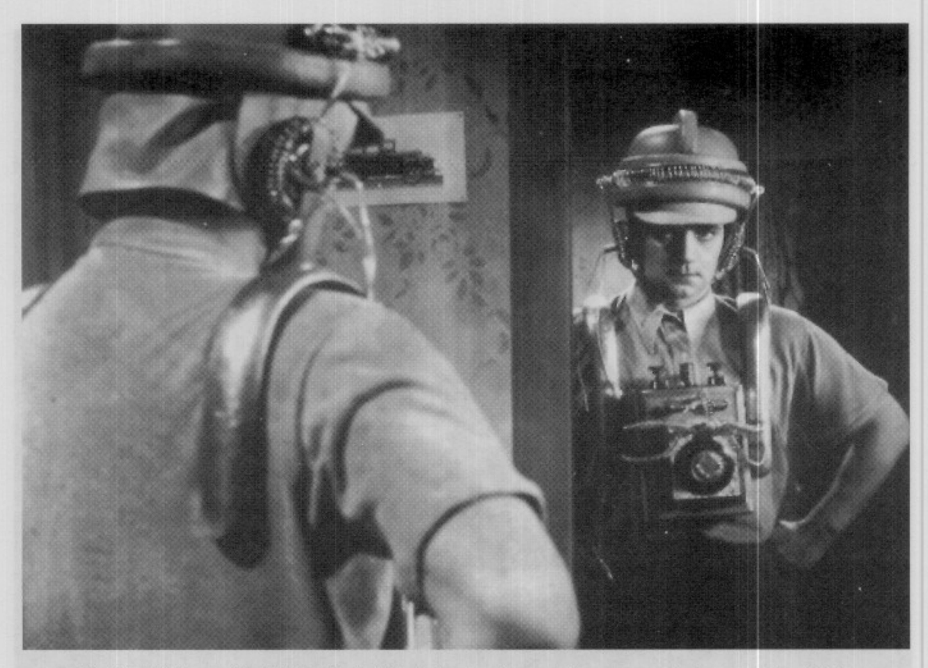


La versión rodada en inglés de *I.F.1 no contesta* tuvo como protagonista a Conrad Veidt, un exiliado alemán tras la subida la poder del partido nazi.

«I.F.1 no contesta» y «¡Oro!» el trío de películas mayores en el cine alemán de ciencia-ficción de la etapa sonora, las mejores aportaciones germanas al género hasta que Lang decidiese cerrar su discurso cinematográfico con «Los crímenes del doctor Mabuse». En «El túnel», rodada en versión alemana y francesa a partir de una novela de Bernhard Kellerman, el ingeniero MacAllen construye un túnel que pondrá en contacto a Europa con Estados Unidos, pero un acto de sabotaje del especulador Woolf pone en peligro la continuidad del ciclópeo proyecto, al tiempo que se cobra centenares de víctimas entre los obreros. Al final, por supuesto, el proyecto llegará a buen término en un final feliz puntuado por el suicidio del malvado Woolf. El subtexto de la historia estaba bastante claro: la glorificación del sacrificio individual en aras del bien colectivo, la subordinación de lo privado a lo nacional. En la imagen de esos obreros que renunciaban a su vida privada, a sus familias y a su felicidad por considerar que la construcción del túnel era un misión superior no es difícil detectar las mismas coordenadas morales que posibilitaron la ascensión del nazismo.

Curiosamente, «El túnel» fue una película prohibida en los países aliados,





Ein Unsichtbarer Geht Durch die Stadt ilustra lo pesado que resulta hacerse invisible.

pero, a los dos años de su realización, contó con un *remake* británico que matizaba su mensaje adaptándolo al gusto democrático. Con dirección de Maurice Elvey, responsable de la desafortunada «High Treason» -pobre intento de emular, a la británica, el brillo de «Metrópolis»- «El túnel» convertía la exaltación patriótica del original en drama romántico que colocaba en primer plano los desvelos, en todo momento vividos en familia, del ingeniero Dix. Ahora, el túnel ya no debía unir a Europa con Estados Unidos, sino a éstos con Gran Bretaña directamente: el patriotismo, pues, no estaba ausente de la propuesta, aunque el cuerpo del film prefería optar por una óptica escorada hacia lo intimista.

El realizador alemán Harry Piel, que ya en 1915 había dirigido la comedia de ciencia ficción «Die Grosse Wette» -protagonizada por un millonario que compartía tres días de su vida con un robot a fin de ganar una apuesta-, aportó al género tres títulos más durante los años 30: «Ein Unsichtbarer Geht Durch Die Stadt» (1933) -con un casco de la invisibilidad como trufa fantástica en el centro de una comedia bastante compacta-, «Die Welt Ohne Maske» (1934) -en la que el anterior casco era sustituido por una televisión capaz de mostrar lo que se ocultaba tras un muro- y «Der Herr der Welt» (1934) -más cercana a ese univer-

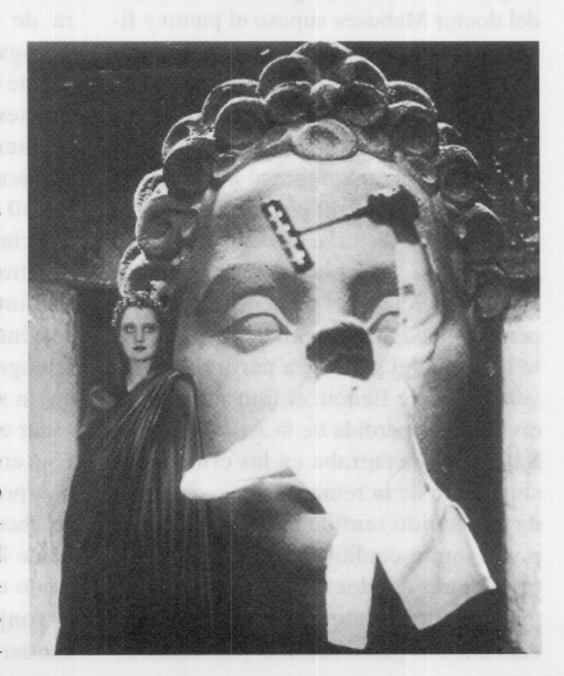


so del serial tan caro a Piel, que aquí utilizaba como amenaza para los héroes de la función a un ejército robótico comandado por un desquiciado científico-. La labor de Piel, también actor y especialista de escenas peligrosas, fue especialmente prolífica dentro del género durante estos años, aunque los resultados fueron siempre, por decirlo de algún modo, más simpáticos que brillantes.

A pesar de todos esos films de exaltación tecnológica y de esas comedias con *macguffin* futurista, el cine de ciencia-ficción alemán de los años 30 no pudo sustraerse a esa rica tradición, sublimada en los films expresionistas, de una sensibilidad fantástica más próxima a la magia que a la ciencia, a lo inefable que a lo posible. En este sentido, cabe citar sendas aportaciones del realizador Richard Oswald: su aproximación al mito de la Mandrágora en «La Mandrágora» (1930) -con la omnipresente Brigitte Helm que también figuraría en los repartos de «La Atlántida» (1932) y «¡Oro!»- y el *omnibus* de historias fantásticas «El gato negro» (1932), que no era tanto un *remake* de la película homónima dirigida por Oswald en 1919, sino otra vuelta de tuerca a las premisas de ese anterior trabajo. Paul Wegener afrontó en este renovado «Unheimliche Geschichten» su primer papel sonoro, encarnan-



Dos Antineas fascinantes separadas por 11 años y varios metros de tela: la opulenta Stacia Napierkowska (1921) y la hierática Brigitte Helm (1932).





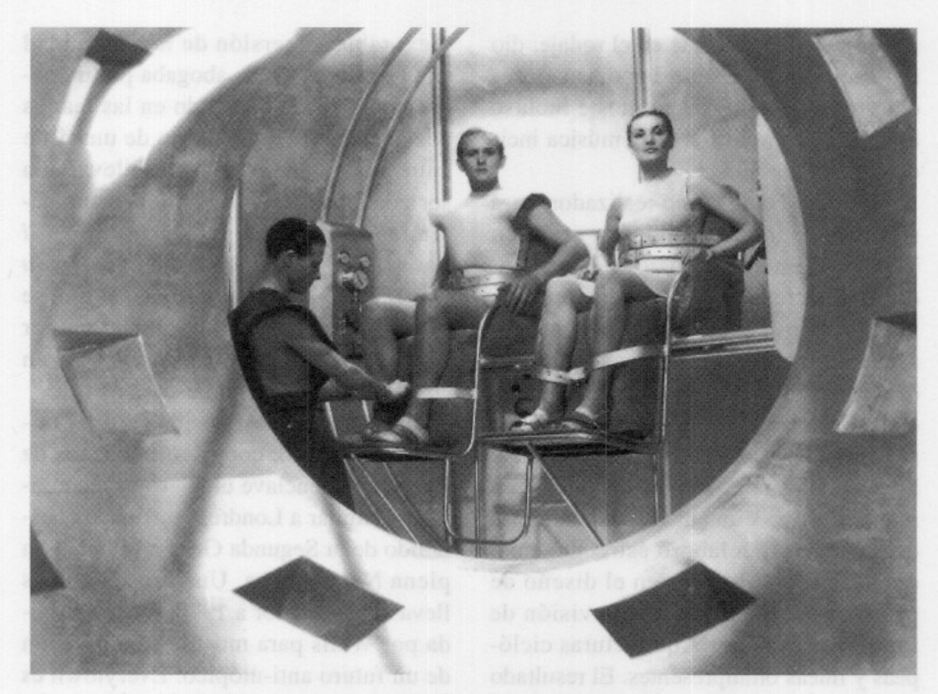
do a un científico loco que, tras asesinar a su esposa, era recluido en un sanatorio, donde no tardaba en tomar el poder fundando un Club de Suicidas a imagen y semejanza del concebido por Robert Louis Stevenson. Unas gotas de 'El gato negro' de Edgar Allan Poe aportaban la restante consistencia al conjunto.

Con «La Antártida» y «El testamento del doctor Mabuse», dos gigantes del expresionismo -Georg Wilhelm Pabst y Fritz Lang- hicieron su particular aportación fantastique a la década: ambos títulos marcaron, además, sendos puntos de inflexión en las respectivas filmografías de los dos cineastas. Para Pabst, «La Antártida» supuso algo tan duro como el fin de su otrora aparentemente inagotable inspiración. Para Lang, «El testamento del doctor Mabuse» supuso el punto y final en la etapa alemana de su filmografía, el comienzo de un exilio que no se vería interrumpido hasta finales de los 50, cuando el director, tras una triunfal carrera americana, regresó a su país de origen para cerrar el círculo de su irreprochable trayectoria. Rodada en versiones alemana, francesa e inglesa, «La Antártida» incidía en el tema del continente perdido que iba ser motivo recurrente en la historia del género: a partir de la novela de Pierre Benoit, el film situaba a la civilización perdida de la Atlántida en el Sáhara y se centraba en las crueldades sin cuento de la reina Antinea, encarnada con gélido sentido de la perversidad por la imprescindible Brigitte Helm. «El testamento del doctor Mabuse», por su parte, acabó de subrayar el evidente vínculo entre el genio del Mal y el nazismo, por lo que el film -que presentaba a un Mabuse reencarnado en el director del manicomio en el que estaba recluido- fue prohibido por Goebbels y no pudo ser universalmente apreciado hasta que se estrenó una versión francesa en Nueva York en 1943.

H.G. Wells: Visión de futuro

Si bien la cinematografía británica no iba ser en la década tan fértil para el género como lo fue la alemana, lo cierto es que la película de ciencia-ficción por excelencia de los años 30 vino de Gran Bretaña: «La vida futura» de William Cameron Menzies, adaptación del extraño libro -a medio camino de una Historia del Futuro y de la novela dinamitadora de convenciones- 'The Shape of Things to Come' de uno de los patriarcas de la ciencia-ficción -según algunas fuentes, el padre de la ciencia-ficción-, Herbert George Wells. Antes de este emblemático título, el cine británico de los 30 sólo se había acercado muy tangencialmente a la ciencia-ficción con «Elstree Calling» (1930), film colectivo que intentaba explotar el formato discontinuo de las revistas musicales cinematográficas de Hollywood y en el que, en un sketch puntual -el responsable de rodar esos sketches que servían de hilazón entre números musicales fue un comprensiblemente desganado Alfred Hitchcock- se hacía referencia a la inminente llegada de la era televisiva, aportando un moderado aire de anticipación al conjunto. Un año antes de que Alexander Korda estrenase «La vida futu-





En los años sesenta la productoraHanna-Barbera rescató la ambientación de *La vida futura* para la serie televisiva *Los supersónicos*.

ra», el público británico también tuvo ocasión de ver la ya mencionada «El túnel transatlántico» (1935), *remake* del film alemán «El túnel» (1933), una película correcta pero de ambiciones bastante menores que la de Cameron Menzies.

H. G. Wells, una verdadera institución en la época, era por esas fechas el autor vivo del género más veces llevado a la pantalla: en esos años, films como «La isla de las almas perdidas» de Erle C. Kenton y «El hombre invisible» de James Whale -ambas producciones de fuste en el contexto de la industria americana- certificaban el privilegiado puesto que poseía el escritor británico en el inestable mercado de valores del momento. Pero Wells nunca se dejó camelar por el oro de la fama, y jamás se abstuvo de condenar y desautorizar esas versiones al gusto de Hollywood que, en cierto sentido, desvirtuaban el concepto original. Sabedor de esto, el húngaro Alexander Korda -que estaba encontrando su lugar en el sol en la historia del cine británico en calidad de productor certero, creativo e infatigable- decidió contar con la estrecha colaboración del escritor a la hora de llevar al cine 'The Shape of Things to Come': Wells co-escribió el guión junto al guionista favorito de Korda, Lajos Biro; habló con los



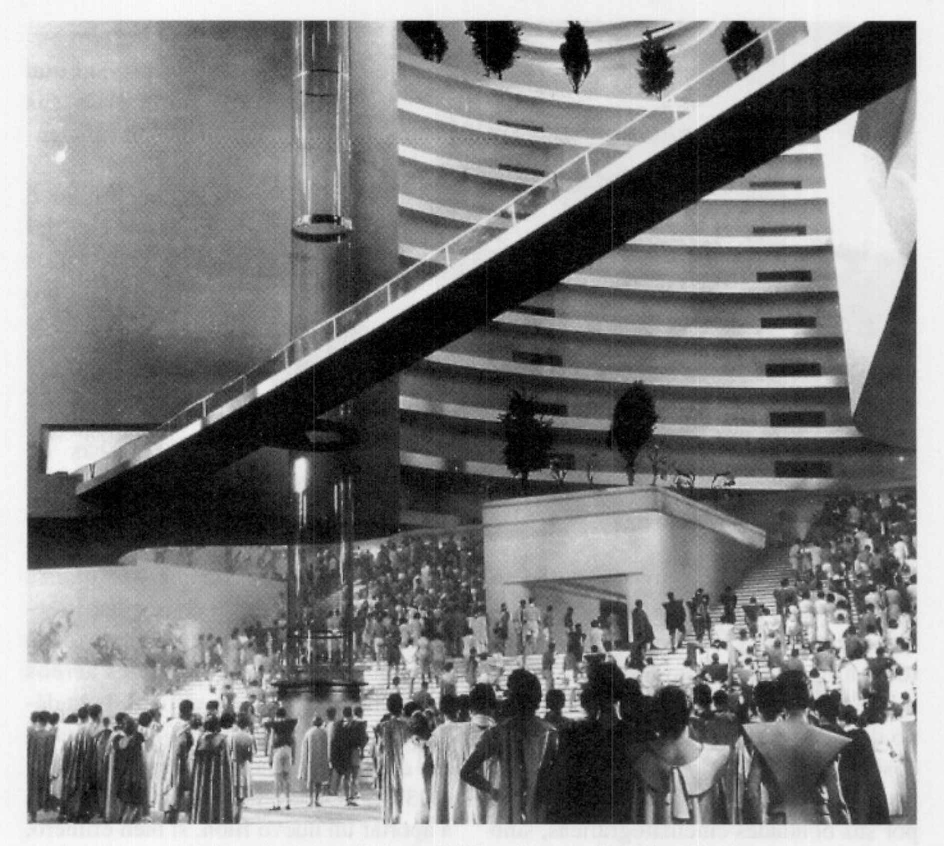
actores; estuvo presente en el rodaje; dio indicaciones precisas a los diseñadores del vestuario y los decorados e incluso escogió al compositor de la música incidental, Arthur Bliss.

Korda escogió como realizador, para sorpresa de todos, al director artístico William Cameron Menzies y el resultado final se resintió de la elección: «La vida futura» fue, así, un film de impresionante factura, con abracadabrantes decorados y un trabajo de efectos especiales realmente notable, pero en el que se echaban en falta personajes de carne y hueso y, en suma, actores dirigidos con mano diestra. Vincent Korda, hermano del productor, colaboró estrechamente con Cameron Menzies en el diseño de producción, que ofreció una visión de futuro marcada por arquitecturas ciclópeas y líneas omnipresentes. El resultado poseía un indiscutible impacto visual, pero carecía de alma. Y la raíz del problema no estaba sólo en las deficiencias de Cameron Menzies como director de actores, sino en las propias limitaciones del original literario.

Capaz de elaborar fantasías robustas de férrea construcción en el pasado, H. G. Wells afrontó la última etapa de su carrera con una actitud bien distinta, marcada por la voluntad de mensaje y el ansia de dar grandes respuestas a no menos grandes preguntas. 'The Shape of Things to Come' se convirtió, así, en una profecía moralista de muy discutible fondo: la utopía ideal imaginada por el escritor es una sociedad gobernada por bondadosos tecnócratas capaces de evitar, con su uso racional de la ciencia, la inexorable inmersión de la humanidad en la barbarie. Wells abogaba por un poder tecnológico colocado en las manos adecuadas, por el gobierno de una élite cultivada y capaz que podría llevar a la sociedad del futuro hacia un nuevo renacimiento. Lleno de frases del tipo «*Si nosotros no acabamos con la guerra, la guerra acabará con nosotros*», el film se ve lastrado por ese tono aleccionador que cae, en más de un momento, en constataciones perogrullescas.

La acción de «La vida futura» comienza en 1940, con los ciudadanos de Everytown -enclave utópico sospechosamente similar a Londres- sufriendo el estallido de la Segunda Guerra Mundial en plena Nochebuena. Una brusca elipsis lleva al espectador a 1970, fecha escogida por Wells para mostrarnos su visión de un futuro anti-utópico: Everytown es ahora una sociedad de tipo feudal gobernada por el Jefe, líder despótico y cruel encarnado por Ralph Richardson. A ese escenario llegará, ataviado con impresionante traje espacial rematado con escafandra apta para acromegálicos, John Cabal (Raymond Massey), representante del grupo de resistencia Alas sobre el Mundo: con la ayuda de abundantes cantidades de Gas de la Paz, Cabal logrará poner fin al gobierno del Jefe, convirtiendo a Everytown en un lugar mejor. Un nuevo salto en el tiempo lleva la acción hasta el año 2036, marco temporal de un Everytown utópico, pero no del todo perfecto: la felicidad de los habitantes y la perfección del sistema social han desembocado en cierto inmovilismo, en una auto-complacencia estéril que el es-





Después de *La vida futura* William Cameron Menzies dibujó por completo la vida pasada de *Lo que el viento se llevó.*

cultor reaccionario Theotocopulos (Cedric Hardwicke) propone combatir con un regreso a las viejas maneras. Ahora, Everytown está gobernado por un descendiente de Cabal, Oswald (también Raymond Massey), embarcado en el lanzamiento -por la tosca vía imaginada en su momento por Verne: un cañón dirigido al espacio- de una nave a la Luna, en la que viajará su propia hija. Un grupo comandado por Theotocopulos intentará sabotear el lanzamiento, pero éste finalmente se llevará a cabo, dejando flotar en la pantalla la esperanza de que quizás en este viaje se halle el germen de una futura sociedad definitivamente perfecta.

Quizá por su profusión de diálogos pomposos y su condición de rara avis en el panorama cinematográfico de la década, el film -de presupuesto cifrado en casi un millón y medio de dólares- no obtuvo el éxito esperado, pero el devenir





La evocación bíblica no es casual. Las sandalias y las túnicas nos transportan al *prêt-à-porter* de la Roma imperial.

de los años lo acabó convirtiendo en un pequeño hito dentro de la historia del cine fantástico. Considerado por un autor tan reputado como Harlan Ellison «*un film inteligente*», «La vida futura» no deja de ser un ejercicio profético excesivamente anclado en su tiempo que no ha pasado a la historia precisamente por sus bondades cinematográficas, sino por su extraordinario diseño de producción.

En ese mismo año, Korda volvió a recurrir a una obra de Wells -el relato 'The Man Who Had to Sing'- para producir una película de muy diverso signo: «The Man Who Could Work Miracles» de Lothar Mendes, en la que un trío de dioses otorgaba arbitrariamente poderes sobrehumanos a un infeliz (Roland Young) que acababa poniendo en muy grave peligro al planeta. La propuesta era, pues, mucho menos ambiciosa y los resultados, aunque discretos, siguen conservando cierto encanto artesanal que los redime de sus evidentes insuficiencias de partida.

El cine británico volvería a la ciencia-ficción con títulos tan débiles como «El hombre que trocó su mente» (1936) y «El transatlántico de la muerte» (1937), ambas de Robert Stevenson -la primera, convencional vehículo al servicio de un Boris Karloff que quería desencasillarse y no lo conseguía; la segunda, ingenua serie negra con excusa vagamente futurista: los viajes aéreos transatlánticos-. Hacia el final de la década, el renacer del cine de *guerras futuras* con films como «Midnight Menace» (1937) y «Ondas misteriosas» (1937) iba a aportar un nuevo filón, si bien efímero, a la industria cinematográfica del país.

Golems y robots

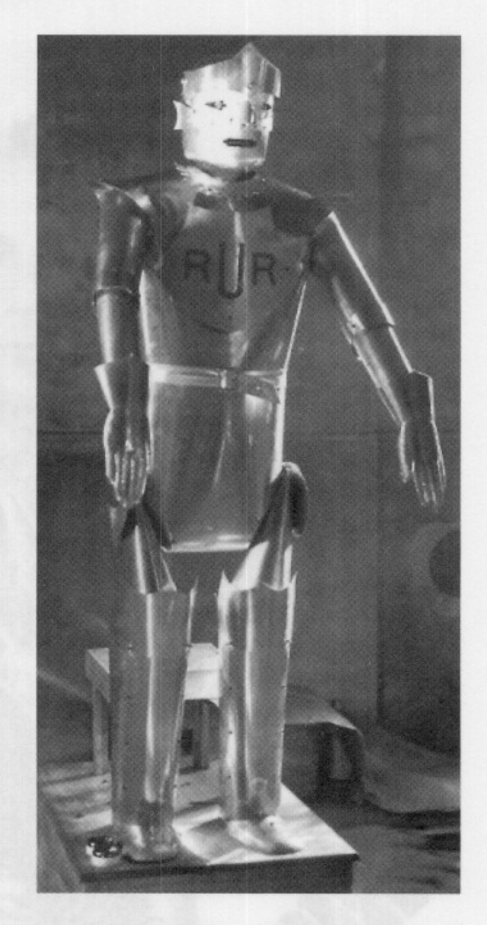
El resto de la cinematografía europea no iba a introducir en estos años ninguna aportación significativa al género. La industria francesa comenzó los 30 con un considerable ejercicio de aparatosidad inoperante, «El fin del mundo» (1930) de Abel Gance, film catastrofista en el que dos hermanos -uno líder religioso (interpretado por el propio Gance), el otro líder científico- intentaban salvar a



la humanidad de una catástrofe inminente: la colisión de la Tierra con un cometa. Con dinámico montaje de Walter Ruttman, el film caía repetidamente en lo risible, cuando no en lo ideológicamente peligroso: el Nuevo Orden predicado por los hermanos Novalic para redimir a la humanidad tenía mucho que ver con el fascismo.

Cinco años después, en co-producción franco-checa, Julien Duvivier presentó su particular versión del tema del Golem: «Le Golem» (1935) era la primera aproximación al tema que partía directamente de la novela de Gustav Meyrink y no de las viejas leyendas praguenses. Con todo, pese al concienzudo trabajo de Duvivier, esta nueva adaptación no lograba igualar los resultados de la de Paul Wegener de 1920. «El mundo temblará» (1939) de Richard Pottier fue la última aportación francesa de la década: un film centrado en un invento científico capaz de predecir el momento exacto de la muerte de cada persona que contó como co-guionista con el futuro rey del *thriller* psicológico galo H. G. Clouzot.

Lejos ya los días esplendorosos de «Aelita», el cine soviético sólo se acercó en dos ocasiones a lo largo de los años 30 a la ciencia-ficción: «Kosmitchesky Reis» (1935) de Vasili Zhuravlev narraba el viaje a la Luna de un científico y su asistente femenina en un registro de melodrama cortado según los patrones del realismo socialista, «Gibel Sensaty» (1935) de Aleksander Andreievsky era una adaptación del fundamental 'R.U.R.' de Karel Capek, la obra que acuñó el término *robot*. Aquí, los robots aparecían, en su condición de seres sin alma, como actualización del tradicional concepto de homúnculo: se establecía, pues, una línea de continuidad que hermanaba a estas criaturas con el Golem, la Mandrágora y todos esos seres artificiales un poco pre-tecnológicos que habían poblado el cine expresionista.



Robot con obligada denominación de origen: R.U.R. (Rossum Universal Robot).



El Capitán Maravillas con su traje de luces.



Capítulo 4

La década más triste

Ciencia-ficción en tiempos de guerra

Y este género que durante los 30 se iba haciendo a trompicones tocó fondo, se abismó casi hasta el último pozo de la inexistencia... para acabar estallando, eso sí, con la fuerza de un géiser, convertido ya en sujeto plenamente codificado, en género robusto e imbatible. Pero eso no sería hasta la década siguiente: durante los años 40, el cine de ciencia-ficción tendría que vivir el duro calvario de la casi extinción. ¿Motivo? Los historiadores tienen uno siempre a mano: la Segunda Guerra Mundial, con su horror real y tangible convirtió en irrelevantes e innecesarios los horrores ficticios e impalpables de la pantalla. La inminencia del horror puede derivar en una voluntad de exorcizar los miedos mediante una confrontación directa con los mismos: el sub-género de *guerras futuras* permite ilustrar con meridiana claridad esta idea. Pero la presencia del horror genera un instintivo anhelo de evasión, la necesidad de una vía de escape.

Con todo, puede haber explicaciones más prosaicas: cuando la guerra absorbe un tanto por ciento elevadísimo de la economía mundial, es lógico que la industria del cine acabe resintiéndose de tal coyuntura y, por tanto, reduzca sus movimientos a lo esencial. En otras palabras: el cine de ciencia-ficción no era necesario durante esa agitada década. Fue algo que pudo ser obviado sin mayores quebraderos de cabeza: de hecho, algunos destellos, algunos elementos de lo que hoy identificamos como cine de ciencia-ficción aparecieron subordinados al cine de propaganda. Algunos personajes arquetípicos del género -los *mad*



doctors, los superhéroes, los héroes de serial- se pusieron al servicio de una curiosa clase de películas, hijas de su momento, que combinaban la evasión con el afán propagandístico, con la voluntad de concienciar al espectador sobre el duro combate que libraba la democracia en el amplio mapa del mundo civilizado.

Entretanto, la literatura de ciencia-ficción seguía gozando de buena salud. Y no sólo eso: a lo largo de los 40 se comenzó a formular lo que podríamos entender como ciencia-ficción moderna sobre las bases de esa literatura popular difundida en revistas que se había ido fortaleciendo a lo largo de la década anterior. Evidentemente, la experiencia de la guerra resultó mucho más traumática para el arte cinematográfico -que precisaba de una infraestructura mucho más aparatosa- que para la literatura popular. Pero esa excelente salud de la ciencia-ficción escrita puede ser valorada retrospectivamente como una buena inversión: las ideas generadas sobre el papel durante esos años acabarían repercutiendo muy favorablemente en la pantalla... aunque con efectos retardados. La relación entre cine y literatura todavía no había llegado a esos extremos de promiscuo aprovechamiento inmediato que hoy conocemos: lo sembrado en letra todavía debía esperar unos cuantos años para florecer en imagen.

Mientras el cine fantástico vivía algunos momentos de gloria -las joyas de Jacques Tourneur producidas por Val Lewton son de esos años, por ejemplo-, la ciencia-ficción cinematográfica ofrecía un panorama desolador: era la imagen misma de la fragmentación, con elementos dispersos utilizados aquí y allá en calidad de elementos decorativos dentro de las coordenadas de uno u otro género. Si la ciencia-ficción pasó de esa ruinosa imagen al insólito esplendor de los 50 fue, finalmente, porque hubo un tema rector que permitió reunir todos esos elementos dispersos para formar un solo cuerpo, y ese tema fue la paranoia.

La Segunda Guerra Mundial había dejado secuelas: algo que flotaba en el ambiente, un miedo generalizado que hacía detectar enemigos allí donde no siempre los había. Por otro lado, las primeras noticias sobre avistamientos de objetos voladores no identificados permitieron vincular ese miedo -de raíz inconfundiblemente xenófoba, por supuesto- a un tema esencial en la literatura de género: el contacto con lo extraño, con el extraño, con el que viene de otro mundo. Miedo, paranoia, enemigos reales, visitantes extraterrestres: esos fueron los aglutinantes necesarios para reconstruir el juguete roto.

Un declive Universal

La productora que consagró mayores esfuerzos durante los años 40 al cine fantástico fue, sin duda, la Universal: cuantitativamente, la suya es la aportación de más relevancia, aunque todos los títulos facturados a lo largo de la desafortunada década no eran más que pálida sombra de sus logros canónicos de los 30. La fórmula era la misma: bajo una gramática visual y un envoltorio de producción de puro cine de terror se escon-





La elegancia de John Carradine como Drácula fue inversamente proporcional a los megamixes monstruosos de la Universal.

dían temas y obsesiones propios de la ciencia-ficción, sólo que ahora el estudio lanzaba sus productos de segunda generación, secuelas de sus títulos clásicos y combinaciones imposibles entre los personajes característicos de la mitología Universal, en un camino que sólo podía desembocar en la auto-parodia más o menos vergonzante.

Donde antes había genio visual y voluntad de crear un estilo propio -fruto de la combinación de luz expresionista y espesor gótico-, ahora se colocaba el frío oficio del artesano, capaz de facturar cócteles desangelados, aunque, eso sí, de confección cuanto menos correcta. Partiendo de «El hombre invisible» de James Whale, la Universal lanzó cuatro secuelas en los 40 que fueron errando por diferentes moldes genéricos en vistas a rentabilizar las extraordinarias soluciones visuales del film original para plasmar la invisibilidad en pantalla: «El hombre invisible vuelve» (1940) de Joe May -irrevelante subordinación de la invisibilidad al tema del falso culpable, que sirvió de primer vehículo estelar para Vincent Price-, «La mujer invisible» (1940) de A. Edward Sutherland -narrada en registro de comedia alocada, con Virginia Bruce de protagonista-, «The Invisible Agent» (1942) de Edwin L. Marin -en la que Jon Hall, como hijo del inventor de la fórmula de la invisibi-



lidad, se convertía en espía para ayudar a los aliados- y «La venganza del hombre invisible» (1944) de Ford Beebe -competente, aunque no especialmente memorable asimilación de los modos del serial-. Las secuelas de «El doctor Frankenstein» de James Whale evolucionaron en dirección a un formato bastante característico en la etapa de decadencia de la Universal: la combinación de dos o más monstruos de su universo mítico de los 30 en el seno de delirantes tramas construidas sin pudor alguno. Así, tras la desangelada «The Ghost of Frankenstein» (1942) de Erle C. Kenton -en la que el monstruo de Frankenstein, aquí interpretado por Lon Chaney, dejaba de ser un personaje torturado para devenir pura bestia aniquiladora-, vendrían títulos como «Frankenstein y el Hombre-Lobo» (1943) de Roy William Neill, «La zíngara y los monstruos» (1944) y «La mansión de Drácula» (1945), ambas de Erle C. Kenton. En estos films, una excusa argumental bastante absurda se ponía al servicio de diferentes escenas climáticas protagonizadas por algún monstruo Universal: se trataba, pues, de engarzar una escena con otra, de saltar de monstruo en monstruo sin preocuparse de que se notara demasiado el pegamento Universal, pues la única exigencia impuesta por el estudio era dar más por el mismo precio, más monstruo por metro de celuloide. En «La zíngara y los monstruos» (1944) una *parada de los monstruos* comandada por George Zucco era lo que servía de elemento estructural para unir los sucesivos *numeritos* de Drácula, Frankenstein y el Hombre-Lobo; en «La mansión de Drácula» (1945) se recurría a un siniestro sanatorio, escenario al que llegaban Drácula y el Hombre-Lobo en busca de curas para, respectivamente, el vampirismo y la licantropía. Allí encontraban a un *mad doctor* con síndrome de Mr. Hyde, artífice de un insensato plan para resucitar al monstruo de Frankenstein. Con este film, la decadencia de la Universal entraba ya en el terreno de la parodia, tomándose a chirigota unos monstruos cuya popularidad iba de capa caída. Para acabar de exprimir unos centavos más a sus castigados cuerpos, al estudio no se le ocurrió nada mejor que unirles a una pareja de cómicos que también atravesaba un mal momento después de que caducara su especialidad, la comedia bélica: se trataba de Bud Abbott y Lou Costello, dos cómicos desafortunados que iniciaron con «Abbott y Costello contra los fantasmas» (1948) una serie de películas de humor tonto y elemental con frecuentes incursiones en el fantástico. Abbott y Costello levantaron el acta de defunción al clásico cine de terror de la Universal.

Superhéroes del mundo libre

En el terreno de los seriales y el cine de consumo más popular, las líneas temáticas apuntadas en décadas anteriores siguieron avanzando por similares cauces, aunque con una visible propensión a dejarse tentar por el clima bélico. El serial cinematográfico dejó de ser evasión pura y dura para convertirse en propaganda vestida de evasión. Títulos como





Batman y Robin antes de pasar por el centro de estética leather-gay de Joel Schumacher.

«El rey de la Policía Montada» (1942) de William Witney o «The Great Alaskan Mystery» (1944) de Ray Taylor y Lewis D. Collins subrayaban de manera decarada su insistente mensaje patriótico. En otros casos, como en «The Crimson Ghost» (1946) de William Witney y Fred Brannon, se optaba por no homologar la trama a la coyuntura política, construyéndola a partir de los más clásicos, y ya apolillados, patrones del género.

El mundo de la historieta, descubierto en la década anterior como inagotable yacimiento de ideas, cedió a la pantalla una verdadera avalancha de superhéroes, símbolos del mundo libre, justicieros al servicio de la democracia: al viejo Flash Gordon, se unieron el Capitán Marvel -«Aventuras del Capitán Maravillas» (1941) de William Witney y John English, primer serial basado en un *comic-book* y no en tiras de prensa-, Batman y Robin -«Batman» (1943) de Lambert Hillyer y «Batman and Robin» (1949) de Spencer Gordon Bennet-, Superman -«Superman» (1948) de Spencer Gordon Bennet y Thomas Carr-, Brick Bradford -«Brick Bradford» de Spencer Gordon Bennet- y el Capitán América -«Captain America» (1944) de John English y Elmer Clifton-. Si bien todos estos títulos seguían el mismo manido esquema del héroe tocado por la gracia -y los superpoderes- en lucha sin cuartel contra villanos grotescos y megalomaníacos, en algunos casos se decidió situar la acción en unas coordenadas muy reconocibles, las de la contienda mundial en la que Estados Unidos iba a tomar parte: «Captain America», con su héroe (Dick Purcell) ataviado con patriótico mono y el frente bélico como escenario de su combate contra el malvado Scarab (Lionel Atwill) es quizás el ejemplo más obvio de esta tendencia irremediablemente anclada a su momento.





Derroche de efectos especiales caseros para lucimiento de un Supermán entrado en carnes.

De camino a los 50

En el apartado de rarezas absolutamente indefendibles, el cine de los 40 contó con títulos como «Ne le Criez Pas Sur les Toits» (1942) de Jacques Daniel-Norman, comedia realizada en París bajo la ocupación nazi en la que el cómico Fernandel interpretaba al ayudante de un científico que había hallado un método para transformar el agua de mar en gasolina. Antes de que terminara la década, el mexicano Cantinflas retomó el personaje de Fernandel en «El Supersabio» (1948), *remake* del film de Daniel-Norman. También afloraron, como por ensalmo, títulos que aprovechaban el violento contexto bélico para elaborar alegorías políticas situadas a años luz, en ambición y complejidad, del estereotipado cine propagandístico al uso: es el caso de «Strange Holiday» (1945) del heterodoxo Arch Oboler -agria visión de un futuro anti-utópico en la que Claude Rains, después de un largo viaje, llegaba a una Norteamérica tomada por el fascismo- o «Krakatit» (1948) del checo Otakar Vavra, adaptación de una obra de



La castigada vista del Dr. Cyclops no le dejó ver su debut en cine en Technicolor.



Karel Capek sobre un científico que descubre un nuevo explosivo, devenida, en la pantalla, agrio comentario al todavía reciente ataque atómico sobre Hiroshima y Nagasaki.

Los 40 también tuvieron sus superproducciones fantásticas, aunque, en consecuencia con el triste panorama, pudieron contarse con los dedos de una mano; concretamente, con dos dedos de una mano: «El extraño caso del Doctor Jekyll» (1941) de Victor Fleming y la soviética «Tainstvenni Ostrov» (1941) de E. A. Penzlin. La adaptación de Fleming utilizaba el clásico de Stevenson para un ejercicio de cine academicista, facturado con ese sentido de la *qualité* malentendida que distingue al peor cine literario norteamericano. Se contó con primeras figuras -Spencer Tracy, Ingrid Bergman y Lana Turner-, pero ninguna de las lujosas imágenes del film lograba hacer olvidar el vigor de la inmortal versión de Mamoulian: tan sólo algunas audaces escenas oníricas de nada velada carga sadomasoquista -puro resultado del contemporáneo interés de Hollywood por el psicoanálisis y la iconografía freudiana- permiten considerar el film como un pequeño hito en la subterránea y guadinesca historia del cine delirante.

«Tainstvenni Ostrov», por otro lado, era una adaptación de «La isla misteriosa» de Jules Verne rigurosamente fiel al espíritu de la novela y pasmosamente impactante en los apartados de diseño de producción y efectos especiales, responsabilidad de Mikhail Karyukov, co-director en el futuro de ese «Niebo Zowiet» (1959) que un jovencísimo Coppola acabaría convirtiendo en «Battle Beyond the Sun» (1963) bajo las fenicias directrices de Roger Corman.

Para cerrar el más triste capítulo en la historia del cine de ciencia-ficción merecen mencionarse dos títulos que, en cierto sentido, se convirtieron en pioneros de dos de las grandes líneas temáticas explotadas por el género en los esplendorosos años 50: «Dr. Cyclops» (1940) de Ernest B. Schoedsack -notabilísima pesadilla en Technicolor que adelantaba tantas fantasías venideras sobre miniaturización y gigantismo- y «The Purple Monster Strikes» (1945) de Spencer Gordon Bennet y Fred Brannon, serial de la Republic de 15 capítulos que introducía uno dos de los temas rectores en la inminente ola de ciencia-ficción paranoica: la invasión extraterrestre y la posesión de cuerpos humanos por parte de entes alienígenas.



Capítulo 5

La fértil paranoia de los 50

Terror rojo y hombrecillos verdes

Tan sorprendente como el concepto de que en el cieno primordial se hallaba el germen de lo que un buen día, varios millones de años en el futuro, sería el ser humano resulta el hecho de que sobre esa tierra baldía que fue en los años 40 el cine de ciencia-ficción brotara en los 50 una frondosa jungla rica en especies de nuevo cuño. Los vientos de guerra que castigaron la anterior década convirtieron el territorio del cine de ciencia-ficción en una tierra árida, sin aparentes esperanzas de fertilidad: jamás la fantasía había alcanzado una cotización tan baja en el mercado de valores de la industria cinematográfica. Pero, paradójicamente, esos mismos vientos de guerra que generaron una parálisis de diez años dejaron flotando en el ambiente unas curiosas esporas que, al entrar en contacto con la agrietada superficie del devastado paisaje, provocaron un fenómeno que, como puede inferir cualquier lector avezado, suele prodigarse muy pocas veces en la historia del medio: ¡el alumbramiento de un nuevo género cinematográfico!

En los años 50, como se ha ido anunciando en capítulos precedentes, el cine de ciencia-ficción adquiere entidad propia, nace como género cinematográfico plenamente codificado, con una industria a su servicio que ya no le abandonará jamás. Esas esporas que se quedaron flotando en el ambiente tras el paso de la Segunda Guerra Mundial fueron, la paranoia xenófoba y el terror atómico. La atmósfera de la Guerra Fría y la división del mapa político en dos grandes bloques iban a ampliar el espectro de *ene-*





Los invasores comunistas también procedían de un *Planeta Rojo* .



migos a los que contemplar como virtuales agentes de una invasión no necesariamente sutil: a esas legiones de la oscuridad encarnadas por el nazismo -quizá capaces de renacer de sus cenizas- se unirían ahora los temidos representantes del terror rojo. Por otra parte, los años 50 fueron también los tiempos de la arbitraria, demencial y asfixiante *caza de brujas* comandada por el senador Joseph McCarthy quien, al frente del Comité de Actividades Anti-americanas, efectuó una concienzuda limpieza de puertas adentro que se cobró muchas víctimas en la escena cultural, especialmente en Hollywood: la peligrosa idea de que el enemigo podía estar ya entre nosotros propició en la sociedad norteamericana un clima enrarecido marcado por la delación y el miedo que no tenía demasiado que envidiar a las siniestras atmósferas de la más claustrofóbica novela de terror.

Asimilar todos esos temores a los ya explotados mecanismos de la ciencia-ficción xenófoba y/o paranoica fue un procedimiento más o menos automático: convertir en alimento para la imaginación más desbordada el tema de la energía atómica y su letal poder fue todavía más fácil. Con las bombas lanzadas por la aviación aliada sobre Hiroshima y Nagasaki, el mundo enmudeció ante un poder tan inabarcable y letal que se diría desatado por la cólera de una deidad oscura, lovecraftiana: junto al horror extremo por la destrucción total e irremediable -horror simbolizado por uno de los iconos más contundentes de la segunda mitad del siglo: el hongo atómico-, la súbita conciencia de hallarse sumergidos en plena era atómica inspiró numerosas fantasías -en su mayoría poco plausibles científicamente hablando- concebidas alrededor del tema de la mutación. No hacía falta viajar al espacio exterior ni perderse en tierras ignotas para toparse de frente con un monstruo: las mutaciones radioactivas los podían traer ahora muy cerca de casa. Por otro lado, la eficacia destructora de los V-2, los cohetes alemanes que mellaron brutalmente el paisaje londinense, también fecundó notablemente el imaginario popular: la forma de los V-2, que los acercaba a letales ingenios astronáuticos, era fácilmente homologable a cualquier pesadilla fanta-científica.

Pero, como muy sensatamente subrayan Phil Hardy y John Brosnan en sus respectivas aproximaciones a la historia del género, no todos los extraterrestres del cine fantástico de los años 50 deben verse como metáforas del llamado terror rojo, ni tampoco todos los monstruos fueron alimentados por el general miedo a la bomba. A veces, un ovni era sólo eso, un ovni y sus tripulantes eran sólo extraterrestres: a veces el género operaba a un nivel literal y no metafórico, y para ello también hay una explicación sociológica a medida. En la época comenzaron a proliferar las noticias sobre avistamientos de objetos voladores no identificados y la firme creencia en los ovnis se extendía de forma imparable. Por otro lado, el desarrollo de la carrera espacial y la concienzuda cobertura informativa -entreverada de afán propagandístico- emprendida por todos los



medios de comunicación familiarizaron al gran público con una terminología y con una larga serie de conceptos que hasta el momento sólo manejaban los duchos en astronáutica o, en su defecto, los más ávidos lectores de ciencia-ficción. Y, lo que es más importante, la carrera espacial convirtió en posible lo que en tiempos de Méliès -el viaje a la Luna, el contacto con civilizaciones alienígenas- sólo podía ser atribuido a la imaginación *fou* de unos cuantos iluminados.

La cultura del auto-cine

El enorme desarrollo del género a lo largo de la década no se tradujo, sin embargo, en una atención constante por parte de la gran industria hacia esos universos imaginarios poblados de robots parlantes, mutaciones horrendas y mundos inexplorados: las grandes producciones del género siguieron siendo escasas, pero, en compensación, floreció una sólida industria de la serie B que iba a tener a su público en la abundante población adolescente, dispuesta a ser instruida en las calamidades y las maravillas del progreso desde esos heterodoxos púlpitos que fueron los autocines. Patentado en 1932 por el industrial Richard Hollingshead, el autocine se propuso como revolucionario formato de exhibición capaz de transformar los hábitos del espectador medio, al permitir visionar el film desde la semi-privacidad del coche con la posibilidad de rematar la velada con una juiciosa ración de *fast-food*. Una vez que el tribunal supremo declaró nula la patente de Hollingshead en 1945 los autocines se multiplicaron en el paisaje americano, alcanzando su edad de oro en los 50, la década en la que un buen número de productores independientes destinaron el grueso de su producción a alimentar estos singulares centros de reunión de los adolescentes, voraces consumidores no sólo de hamburguesas, perritos calientes y demás productos expendidos en la barra del autocine, sino también de una pujante modalidad de *fast-food* visual: el cine de serie B promocionado con espectaculares carteles llenos de promesas -como bestias de un millón de ojos y horrendas criaturas del espacio exterior- a menudo fatuas.

La respuesta del público adolescente ante esos productos de batalla fue, pues, un factor decisivo para la consolidación industrial del cine de ciencia-ficción norteamericano, aunque la década también vio florecer el género en otras cinematografías que, pese a su a veces indisimulado mimetismo de patrones *made in USA*, desarrollaron estilos de idiosincrático encanto, cuando no de rotunda solidez estética. A partir del esquema de las *monster movies* y de la profunda herida que dejaron las tragedias de Hiroshima y Nagasaki en el imaginario colectivo, el cine japonés desarrolló un género propio de películas de monstruos, las *kaiju eiga*, que iban a tener en Godzilla a su mito fundacional y de las que hablaremos más adelante. Gran Bretaña, Italia y México tambien hicieron valer sus personales miradas durante esos años, inaugurando subgéneros, formas y estilos que iban a conocer una larga vida y un entusiasta favor del público, a pesar



de que en todos estos países esa creciente popularidad del cine de ciencia-ficción no estuviese ligada, como en el caso de Estados Unidos, al fortalecimiento del fenómeno *teenager* como manifestación cultural de implicaciones no sólo cinematográficas.



La densidad y la gravedad de Venus producen criaturas pepinoides según el científico Roger Corman de *It Conquered The World*.

En los últimos años de la década, no obstante, la industria británica pareció arrebatarle el liderazgo a Hollywood en un momento en que el favor del público parecía volver a decantarse por el cine de horror: las producciones Hammer, con su peculiar revisitación adulta y perversa de los mitos clásicos acuñados por la Universal, pusieron de nuevo en boga las telarañas, la ominosa ambientación gótica y los monstruos de noble estirpe, aunque el cine de ciencia-ficción logró sobrevivir a esta leve oscilación del gusto popular. El cine norteamericano no le quiso ir a la zaga al británico y prontó comenzó a facturar cintas de terror con regusto más o menos revisionista: incluso un tipo tan identificado con el espíritu de la ciencia-ficción de los 50 como Roger Corman desempolvó los relatos de Edgar Allan Poe en busca de nuevas ideas.

Entretanto, en la galaxia Gutenberg...

El nacimiento de un cine de ciencia-ficción propiamente dicho no implicó un diálogo de igual a igual entre cineastas y escritores del género: conceptual y estilísticamente, la ciencia-ficción literaria -que no había conocido crisis ni brutales paréntesis durante la década de los 40- estaba muchos pasos más allá del terreno tímidamente tanteado por el cine. Como recuerda John Brosnan en su libro 'The Primal Screen', mientras el cine de ciencia-ficción -todavía nonato como género cinematográfico- entraba en franco declive durante los 40, la ciencia-ficción literaria florecía merced al surgimiento de una nueva generación de escritores -entre ellos, Isaac Asimov, Frederick Pohl, C. M. Kornbluth o Damon



Knight-, a la aparición de antologías publicadas por editoriales de prestigio y al lanzamiento de nuevas revistas especializadas. En 1949 y 1950 aparecían, respectivamente, 'The Magazine of Fantasy and Science Fiction' y 'Galaxy Science Fiction', dos de las revistas dedicadas al género más empeñadas en poner el acento en la calidad literaria de los trabajos publicados. De las revistas históricas habían sobrevivido 'Astounding' y 'Amazing Stories', y la afición contemplaba boquiabierta cómo cabeceras de la solera y reputación del 'Saturday Evening Post' y 'Collier's' le prestaban cada vez más atención al género. Y no sólo eso: la televisión comenzaba a explotar a conciencia sus posibilidades con series como «Captain Video» y, especialmente, «Tales of Tomorrow», para la que el productor Mort Abrahams decidió contar con la colaboración de algunos de los mejores escritores especializados en tareas de guión y producción.

Citando a John Baxter, Brosnan señala que el cine de ciencia-ficción se dirige a los sentidos antes que al intelecto -que, a su vez, es la diana de la literatura de ciencia-ficción-, deviniendo un ritual de convenciones visuales y lenguaje simbólico. Si la literatura de ciencia-ficción, continúa, es radical en su manejo



Decorados lunares convicentes en los 50 y entrañablemente naïfs en los 90.



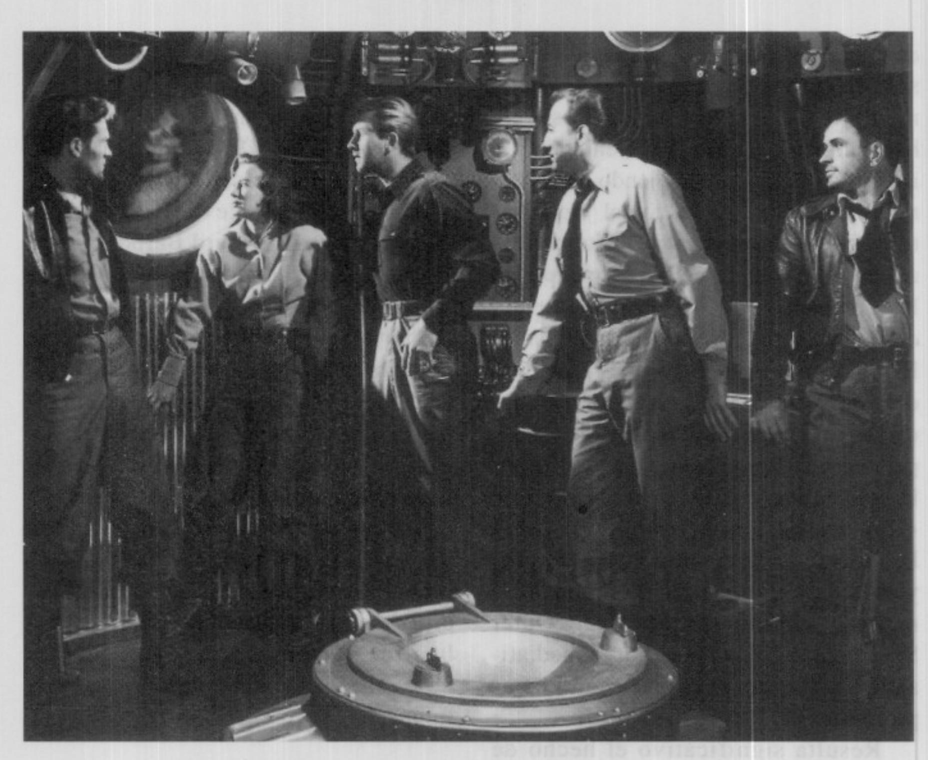
de conceptos políticos, en cine el género sólo se convierte en mero reflejo de la mentalidad de la época. Las cosas no han cambiado mucho desde entonces: la industria del cine sigue viendo en la literatura en general un funcional yacimiento de ideas al que recurrir sistemáticamente en busca de nuevos conceptos a los que pervertir e, indefectiblemente, descafeinar de toda carga transgresora. En los 50 pocas veces recurrió el mundo del cine a escritores del género para dar un toque de legitimidad genérica a sus películas: las excepciones que confirman la regla fueron el Robert Heinlen de «Con destino a la Luna» (1950) y Ray Bradbury, cuya vinculación a los proyectos de «El monstruo de tiempos remotos» (1953) e «It Came from Outer Space» (1953) siempre estuvo mediatizada por la intervención de guionistas profesionales.

Resulta significativo el hecho de que, en el grueso de películas de ciencia-ficción apoyadas en una obra literaria, el viejo Jules Verne siguiese siendo el autor más frecuentemente adaptado: en 1951 Spencer Gordon Bennett estrenaba su adaptación de «La Isla Misteriosa», en el 54, Fleischer servía en la lujosa bandeja Disney su poderosa aproximación a «20.000 leguas de viaje submarino», y, ya en el 59, Henry Levin aplicaba eficaces trampas ópticas para que unos cuantos reptiles contemporáneos se convirtiesen en los gigantescos saurios de su «Viaje el centro de la Tierra». Obras como 'El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde' de Robert Louis Stevenson -adaptada por el argentino Mario Soffici en «El hombre y la bestia» (1951)-, los relatos de E.T.A. Hoffman -inspiración de la magnífica «Los cuentos de Hoffman» (1951) de Michael Powell-, 'La máquina del tiempo' de H. G. Wells -inspiración de «World Without End» (1956) de Edward Bernds- y «La Mandrágora» de Hanns Heinz Ewers -punto de partida del film homónimo de Arthur Maria Rabenalt en 1952, tercera aproximación al tema por parte de la cinematografía germana-, amén de acreditar su rentable vigencia demostraban que, para el cine de ciencia-ficción de filiación literaria, el pasado seguía siendo un terreno mucho más seguro que el que pisaban los arriesgados e interesantísimos escritores contemporáneos, esos escritores que estaban demasiado por delante de su tiempo incluso para un cine obsesionado con *representar* visiones de futuro.

De la Luna al Planeta Prohibido

Según la comúnmente aceptada opinión de bastantes historiadores del género, el cine de ciencia-ficción norteamericano de los 50 puede agruparse en dos grandes tendencias: la de los intentos más o menos serios de proponer un relato de anticipación científica apoyado en una suposición plausible y, por otro lado, la del cine de consumo destinado a los adolescentes y apoyado en esquemas narrativos previsibles y simplones. George Pal y su fundacional «Con destino a la Luna» (1950) podrían ser, pues, la encarnación absoluta de la primera tendencia, en tanto que Roger Corman y





Los problemas del Cohete K-1 no son mucho mayores que los de cualquier Columbia lanzado desde Cabo Kennedy.

su nutrido catálogo de invasores y mutantes lo serían de la segunda. Con todo, dividir la ciencia-ficción americana de los 50 en una línea Pal y una línea Corman no deja de ser extremadamente simplista: quizá sería mucho menos engañoso reducir la cuestión a términos económicos y hablar de grandes producciones y películas modestas, de películas de gran estudio y producciones independientes.

Producida por el meticuloso animador de origen centro-europeo George Pal para la Universal y dirigida por Irving Pichel, «Con destino a la Luna» fue la primera gran película de ciencia-ficción de la década. Con 586.000 dólares de presupuesto -un millón de dólares según algunas fuentes-, lujosa fotografía en Technicolor y rigurosa asesoría técnica -el experto alemán en astronáutica Herman Oberth, el especialista en naves espaciales Willy Ley y el astrónomo de Monte Palomar Robert S. Richardson aportaron su ojo crítico al proyecto- «Con destino a la Luna» se quiso colocar en las antípodas del tono lúdico de los viejos seriales y del aire fantasioso



de la *space-opera* de sólida tradición literaria para abrazar un realismo a ultranza traducido en un tratamiento semi-documental.

A partir de la novela juvenil de Robert A. Heinlein 'Rocketship Galileo', el propio Heinlein y los guionistas Rip Van Ronkel y James O'Hanlon -superada una primera tentación de convertirlo todo en un musical alocado con cowboys incluídos- construyeron una suerte de gélido reportaje de anticipación sobre un viaje a la Luna promovido por la empresa privada y casi saboteado por fuerzas foráneas. El desafortunado *comic relief* proporcionado por Dick Wesson servía para recordar a los espectadores que, en el fondo, lo que estaban viendo era una película. Los decorados del pintor especializado en temas astronómicos Chesley Bonestell -portadista de la revista 'Astounding' e ilustrador del popular texto de Willy Ley 'Conquest of Space', historia imaginaria de los viajes espaciales- y la notable labor del diseñador Ernest Fegte a la hora de confeccionar un convincente paisaje lunar revistieron el conjunto de cierto grado de estilización, aunque hoy en día resulta tremendamente difícil acercarse al film con la mirada inocente del espectador de 1950: quizás el mayor mérito del film sea el haber logrado tal ilusión de realismo que, hoy, cuando el viaje a la Luna ya es historia pasada, la película de Pichel no se nos antoja más interesante que, por ejemplo, las ya muy divulgadas filmaciones de la NASA, circunstancia que demuestra que, por lo menos a ojos del espectador neófito, las hipótesis de la película no andaban tan alejadas de la realidad.

El film contó con un concurrido y lujoso estreno en el Hayden Planetarium de Nueva York, al que fueron invitados los escritores y editores del género más significativos del momento, pero tanto esa concurrencia de noche de gala como el resto de espectadores que disfrutaron de la película en días posteriores coincidieron en un veredicto no muy gratificante para la Universal: «Con destino a la Luna» era un film tan perfecto en su formulación visual como carente de toda brizna de humanidad, un *tour de force* de efectos especiales y diseño de producción en el que los personajes de carne y hueso habían sido sustituidos por simples arquetipos unidimensionales. Probablemente, ese fue el motivo de que el film, galardonado con un Oscar a los efectos especiales, no obtuviese el éxito esperado por la productora.

Como sería frecuente en la década, la serie B sería más rápida, astuta y certera que la gran industria: los responsables de «Cohete K-1» (1950), una *exploitation movie* concebida para aprovecharse del éxito de «Con destino a la Luna», lograron adelantarse a la fecha de estreno del film de Pichel con un apresurado rodaje de sólo tres semanas y no sólo eso: su menguado presupuesto de 94.000 dólares convirtió su modesto proyecto en una película mucho más rentable que la aparatosa súper-producción de la Universal. Rodada en blanco y negro y dirigida por el futuro firmante de «La mosca» (1958), Kurt Neumann, «Cohete K-1» nació de una manera harto curiosa: el técnico en efectos espacia-





Las promesas del cartel de *Cuando los mundos chocan* se quedaron en la imprenta.

les Jack Rabin, que, dos años antes, había visto rechazado su proyecto de una película titulada precisamente «Destination Moon», decidió -al enterarse de la puesta en marcha del «Con destino a la Luna» de Pal- vender su idea original al modesto productor Robert Lippert con la intención de batir al Goliath hollywoodense con las armas de un David de serie B.

«Cohete K-1» centraba su argumento en las peripecias surgidas durante un viaje a la Luna que, a causa de un error técnico, tendría un imprevisto destino en Marte: en el Planeta Rojo -en realidad, eficaces localizaciones exteriores en Palm Springs- los viajeros entraban en hostil contacto con los supervivientes de una civilización extraterrestre destruida por una catástrofe nuclear. Neumann no tuvo piedad para los supervivientes del enfrentamiento con los marcianos: en un seco, durísimo epílogo, los protagonistas, Lloyd Bridges y Osa Massen, hallaban la muerte al estrellarse su nave de regreso a la Tierra. Demostrando que la brutal transgresión del *happy end* no tiene por qué traducirse en descalabro de taquilla, «Cohete K-1» tuvo una carrera comercial excelente, conectando mucho más con el espíritu de la época mediante sus licencias narrativas derivadas del *pulp* de lo que lo hiciera la producción de Pal con su frío afán documental. A remolque del éxito de «Cohete K-1», la incansable y, a menudo, como en este caso, auto-fagocitadora serie B sirvió el año siguiente a las plateas dos miméticas películas de discreto alcance artístico: «Flight to Mars» de Lesley Selander -también con descarados ecos de «Con destino a la Luna»- y «Unknown World» de Terrell O. Morse.

Pero George Pal no se dejó desalentar ante la competencia más o menos desleal de las películas de consumo y siguió produciendo a lo largo de la década aparatosas fantasías con el acento puesto en el perfeccionamiento de los efectos especiales. En el 51, y recurriendo a un molde catastrofista de resonancias bíblicas bastante insólito en la época del terror atómico, estrenó «Cuando los mundos chocan», basada en una novela de 1934 firmada por Edwin Balmer y Philip



Wylie y que Cecil B. DeMille quiso llevar al cine en su día. Con su vehemencia visual idónea para dar luz y movimiento al Antiguo Testamento, DeMille podría haber convertido esta pesadilla moralizante en un curioso producto: Rudolph Maté no logró elevarlo de una medianía marcada por el trasnochado aire de la propuesta. Describir una catástrofe cósmica -con esa colisión de planetas que el excelente trabajo del artista Chesley Bonestell y el oscarizado trabajo del técnico de efectos especiales Gordon Jennings no llegaron a plasmar en pantalla-, aliñar el conjunto con una superflua historia romántica y pretender que el público, todavía sobrecogido por la tragedia de Hiroshima, compartiese la angustia de esos tripulantes de una neo-Arca de Noé se reveló fórmula del todo desvinculada del signo de los tiempos. Pal, no obstante, parecía aquí consciente de que dar prioridad a las emociones humanas por encima de la plausibilidad científica era un buen camino para ganarse el corazón del espectador, regla que volvería a olvidar algunos años más tarde en la secuela de «Con destino a la Luna», «La conquista del espacio» (1955), dirigida por Byron Haskin.

Pero antes de ese desafortunado título, y ya con Haskin al frente de la dirección, Pal estuvo más cerca que nunca de la sensibilidad de la época con su clásica, si bien desigual adaptación de 'La guerra de los mundos' de H. G. Welles.



Los platillos volantes más coloristas que han invadido la Tierra, diseñados para daltónicos.

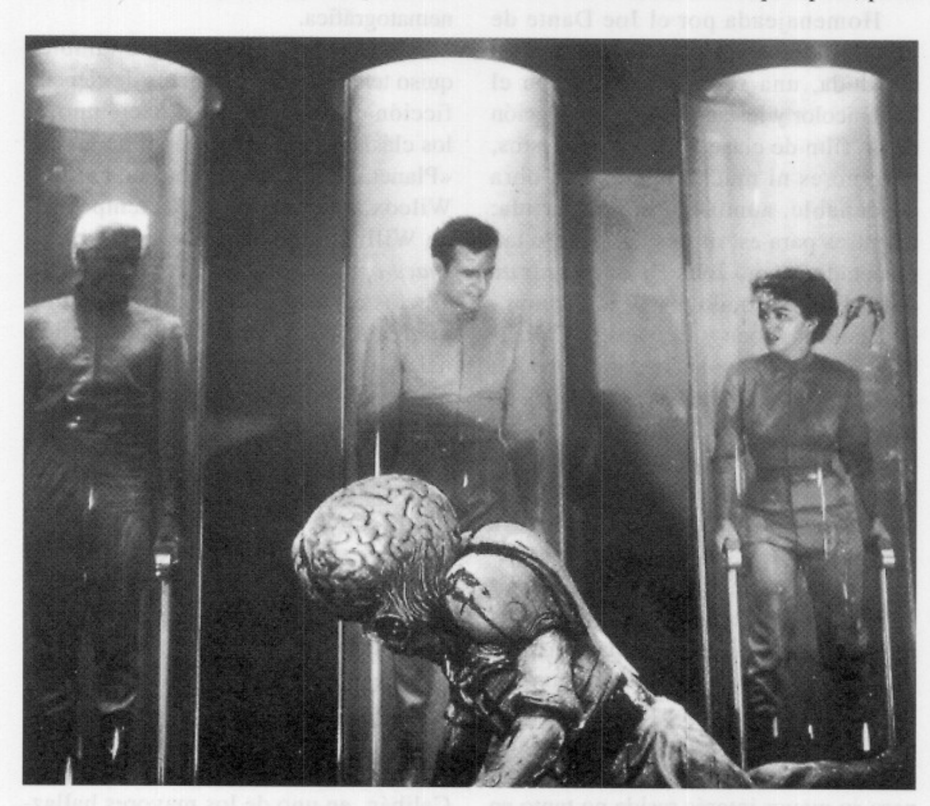


Desplazando la acción de la Inglaterra de 1890 a la California de 1953 y transformando visiblemente el diseño de las máquinas de guerra marcianas -de los trípodes originales se pasó a artefactos voladores con forma de manta raya-, «La guerra de los mundos» (1954) retomaba las implicaciones religiosas de «Cuando los mundos chocan», aunque relacionándolas ahora con uno de los temas centrales en el cine de género de la época: la invasión extraterrestre. El film contó con un buen guión de Barré Lyndon de apreciable fidelidad a la novela y con un trabajo de efectos especiales de Gordon Jennings que pasaba con facilidad de lo espectacular a lo desafortunado: cada nave de guerra era sujetada por quince finísimos cables que, a menudo, resultaban excesivamente visibles, incluso para el espectador más vulnerable a esa suspensión de la incredulidad que exigía Ed Wood, jr.. «La guerra de los mundos» es la producción de Pal de los 50 que mejor ha resistido el paso del tiempo: a pesar de lucir un discutible postizo narrativo en forma de historia romántica entre el héroe y la chica protagonista, la fuerza de sus imágenes apocalípticas -como recuerda la 'Aurum Film Encyclopedia', esta adaptación del libro de Wells y «Earth vs. the Flying Saucers» (1956) de Fred F. Sears son las únicas películas americanas que abordaron en la década el concepto de la invasión extraterrestre masiva-, la abundancia de eficaces secuencias que cabe considerar el patrón de toneladas de clichés visuales y algunos momentos de puro horror han actuado de eficaces conservantes para este clásico sin fecha de caducidad determinada.

Basado en un libro de *no ficción* de Wernher von Braun, 'The Man's Project', y en el citado libro ilustrado de Willy Ley y Chesley Bonestell, 'The Conquest of Space', «La conquista del espacio» (1955) volvía al tono semi-documental de su modelo, aunque esta vez el film incurría en flagrantes incoherencias técnicas y volvía a tropezar en el punto flaco de las producciones Pal: la caracterización de los personajes humanos. El proyecto original de Pal -que contemplaba en su argumento sucesivos viajes a Venus, Marte y Júpiter- fue severamente recortado por la Paramount que, además, acabó dando salida a una versión del guión debida a James O'Hanlon -después de que los trabajos de Barré Lyndon, Philip Yordan y George Worthington Yates fueran rechazados- en la que se subrayaban las implicaciones religiosas y se privilegiaba como núcleo dramático el enfrentamiento paterno-filial entre los personajes interpretados por Walter Brooke y Erik Fleming. La relación profesional de George Pal con la Paramount se dio por terminada tras el fracaso comercial del film, fracaso que marcó además el fin de la efímera corriente *realista* en el cine de ciencia-ficción de los 50. Pal entró en los 60 con otra adaptación de Wells de lujosa factura, pero de ello hablaremos en el próximo volumen. A mediados de la década, otra productora quiso atreverse en el difícil territorio de la película de ciencia-ficción de clase A, aunque olvidándose de los caminos tanteados por Pal: en



1955, la Universal estrenó «This Island Earth», un curioso producto con aires de *space-opera* que a duras penas podía camuflar su condición de carne de serie B hormonada y vitaminada con compuestos energéticos de súper-producción. La publicidad anunciaba de manera rimbombante que el film llevó a sus responsables dos años y medio de preparación, cuando, en realidad, la pre-producción sólo les ocupó seis meses y el rodaje se liquidó en cuatro semanas. El espectacular esclavo mutante que, en definitiva, dio su imagen más emblemática al film era un actor embutido en un traje que, según la Universal, costó 24.000 dólares, pero que, según el sentido común de cualquier espectador con dos dedos de frente, debió costar bastante menos. Basado en un serial de Raymond F. Jones publicado en las páginas de 'Thrilling Wonder Stories' entre 1949 y 1950, «This Island Earth», dirigida por Joseph Newman, narraba una arquetípica, pero



Antes de E.T. existieron los habitantes de Metaluna en *This Island Earth.*



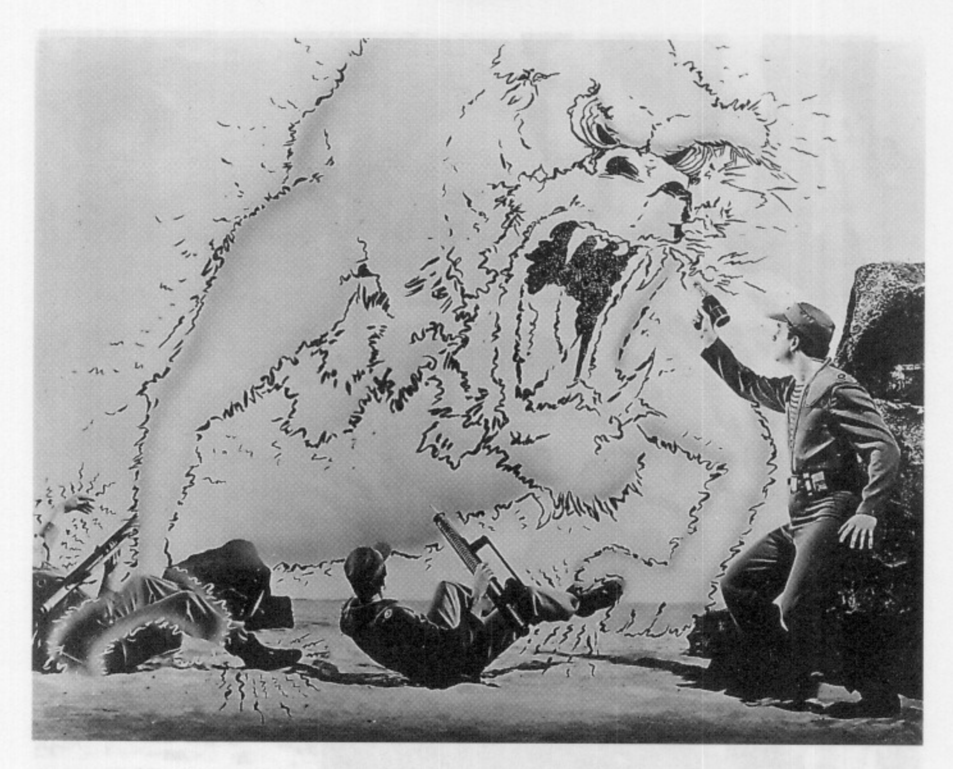
alambicada historia: unos extraterrestres del planeta Metaluna secuestraban a unos cuantos científicos terrestres para que les ayudaran a reparar su sistema de defensa energético en su guerra contra los Zahgons. Cuando estos destruían definitivamente el escudo de defensa del planeta en guerra, una pareja de científicos supervivientes -interpretados por Rex Reason y Faith Domergue- huía en compañía de uno de los extraterrestres de Metaluna (Jeff Morrow).

Homenajeada por el Joe Dante de «Exploradores» (1985), la película es, sin duda, una serie B rodada con el Technicolor y los adornos de producción de un film de clase A de los modestos, pero no es ni mucho menos una obra desdeñable, aunque sí controvertida: mientras para escritores del género tan respetados como John Brosnan se trata de un film frustrado por su mal guión -de Franklin Coen y Edward O'Callaghan- y su mala dirección, para la mentada Aurum es uno de los pocos films de la década situados a la altura de la narrativa de ciencia-ficción del momento, erigiéndose en verdadero ejemplo de pensamiento especulativo y deviniendo joya cinematográfica abisal cuyo encanto parece operar sobre el espectador a un nivel inconsciente, hipnótico. Dejemos nuestra particular opinión más cerca de este último extremo: es, sin duda, una de las más radicales muestras de cine *increíblemente extraño* que haya producido jamás un gran estudio de Hollywood, pero su mayor interés reside no tanto en su fuerza narrativa o en la calidad especulativa de su propuesta, sino en su habilidad para descolocar al espectador ante el cliché, su probablemente impremeditada virtud para bombear altas cargas de surrealidad desde lo más profundo del lugar común. No es raro que el mítico programa televisivo «Mystery Science Theatre 3000» -en el que una serie de personajes que se dirían salidos de un libro de Douglas Adams comentan jocosamente un clásico de la serie B (o Z)- haya escogido «This Island Earth» como excusa para su puesta de largo cinematográfica.

Un año después, la Metro también quiso tener su propia película de ciencia-ficción de prestigio y así nació uno de los clásicos más heterodoxos de los 50: «Planeta prohibido» (1956) de Fred M. Wilcox, adaptación de 'La tempestad' de William Shakespeare en forma de *space-opera* concebida por el técnico de efectos especiales Irving Block, autor, junto a Allen Adler de la historia original que Cyril Hume convirtió en impecable guión cinematográfico. Block aportó al ya de por sí frondoso bosque de ideas levantado por Shakespeare abundantes adornos en forma de motivos mitológicos y elementos freudianos: Próspero se convertía aquí en el profesor Morbius (Walter Pigdeon), un científico instalado en el planeta Altair IV con la compañía de su hija Altaira (Anne Francis) y el simpático robot Robby, respectivos émulos de la Miranda y el Ariel shakespearianos. Una monstruosa entidad invisible tomaría el puesto del fiero Calibán, en uno de los mayores hallazgos conceptuales del film.

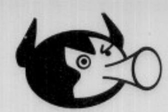
El conflicto dramático de «Planeta





El Id -un diablo de Tasmania algo sobredimensionado- visto por los publicistas de Metro-Goldwyn-Mayer.

prohibido» teñía de implicaciones incestuosas las relaciones entre Morbius y su hija. En Altair IV, Morbius, que, como se revelará oportunamente avanzado el film, había eliminado a todos los miembros de su expedición para quedarse en el planeta, vive en el presente del relato entre las ruinas de una avanzada civilización alienígena, la de los Krels, que desapareció misteriosamente: fascinado por las imponentes máquinas de los Krels, Morbius tardará en caer en la cuenta de que fueron tales prodigios tecnológicos los que les llevaron a la extinción, del mismo modo que serán el desencadenante de su personal tragedia. Las máquinas son capaces de amplificar los deseos subconscientes de cualquier individuo: cuando el capitán (Leslie Nielsen) de una nave forzosamente anclada en Altair IV tras atravesar una lluvia de meteoritos corteje a la hija de Morbius, éste, presa de los celos, desencadenará una fuerza tal que dará lugar a una suerte de Monstruo del Inconsciente, el Monstruo del Id -a la vez Calibán y Tempestad final-, que acabará por destruir el planeta.



El que tiene que servir.



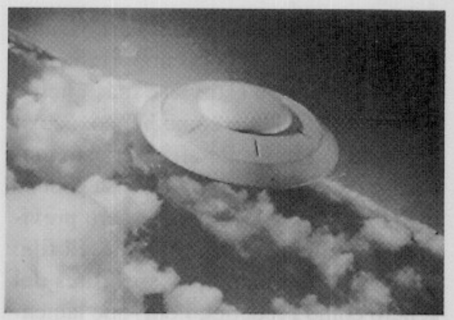
Joshua Meador, jefe de efectos de animación de la Disney, se encargó de plasmar a esta bestia invisible en la única escena en la que, merced a la intercesión de una barrera electrificada, se hacía intermitentemente visible al ojo humano: Meador pensó en una versión animalizada del actor Walter Pigdeon y el resultado, pese a que la hibridación entre animación e imagen real no alcanzó, ni mucho menos, las cotas de perfección a que estamos habituados hoy en día, devino un caligráfico y notable ejemplo de animación aplicada. La aparición del monstruo sólo era el plato fuerte de una película que mostraba sus abundantísimos y logrados efectos especiales desde su primera imagen. Las escenas previas a la llegada Altair IV, los fascinantes exteriores del planeta, los asombrosos decorados de esa imponente maquinaria Krel diseñados con una mirada que tenía mucho de oscura fascinación por el poder nuclear, las atmosféricas intromisiones de la Bestia invisible, la arriesgada banda sonora electrónica de Louis y Bebe Barron y..., especialmente, la magistral caracterización de Robby -tan popular que el productor Nicholas Nayfack lo quiso reaprovechar en un título menor, «The Invisible Boy» (1957) de Herman Hoffman- convirtieron «Planeta prohibido» en un film visualmente irrepetible. Poco importaba que tras la cámara no estuviese más que un competente artesano como Wilcox, cuyo título de oro antes de afrontar este mayúsculo proyecto había sido «La cadena invisible» (1943), funcional pero previsible aventura de la perra Lassie. El film fue pronto apreciado por escritores del género como Frederick Pohl -que lamentó haber rechazado una propuesta de trabajar en el guión-: las siempre disidentes voces de la literatura de género vieron en este proyecto un carismático e inteligente ejercicio de ciencia-ficción cinematográfica de densidad conceptual pareja a la de la ciencia-ficción escrita del momento.

John Brosnan precisa que, en términos de producción, «Planeta prohibido»



Robby estuvo a punto de ver su nombre situado por delante del título de la película... y en letras más grandes.







La invasión según San Harryhausen en *Earth vs. the Flying Saucers.*

es un producto tan híbrido y heterodoxo como lo fue «This Island Earth»: era una producción de clase A por llevar el sello de un gran estudio y por su factura aparentemente lujosa, pero tanto el reparto, el director como el presupuesto previsto en un principio podría pertenecer a una serie B de tomo y lomo. El estudio pensaba destinar al proyecto menos de un millón de dólares, pero, sobre la marcha, el asunto se disparó: el millón se gastó sólo en la construcción de decorados, y el presupuesto final acabó alcanzando la cifra de 1.900.000 dólares. Si se tiene en cuenta que, en la primera fase de su carrera comercial, la película sólo recaudó un millón de dólares -menos aún que la muchísimo más modesta «Earth vs. Flying Saucers» de Fred F. Sears- se tendrá una sencilla explicación de por qué los grandes estudios siempre fueron tan remisos a arriesgar su capital en un género que, en cuestiones de rentabilidad inmediata, se les daba bastante mejor a los productores independientes.

Están aquí

Hay quien dice que a través de los creadores mediocres o, por llamarlos de otra manera, menores, se puede obtener una mejor radiografía de la época que a través de los grandes genios, siempre predispuestos a filtrar su entorno sociopolítico mediante el avasallador poder de su subjetividad. En el caso del cine de ciencia-ficción de los 50 esa aseveración -convenientemente re-adaptada: en lugar de genios y autores menores podríamos hablar de grandes producciones y cine de bajo presupuesto- resulta de lo más verdadera: es en la serie B, en las películas baratas, en las abundantes películas malas del momento donde late el pulso de la época con clarificadora intensidad. Es en el ámbito de la serie B donde florecieron y se desarrollaron los temas rectores de la ciencia-ficción cinematográfica del período: las invasiones extraterrestres, la mirada xenófoba hacia lo desconocido, el miedo atómico metaforizado en monstruosas criaturas capaces de aniquilar una ciudad de un zarpazo, las visiones apocalípticas... Cuando se piensa en la ciencia-ficción de los 50 lo primero que acude a la mente es una

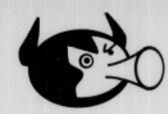


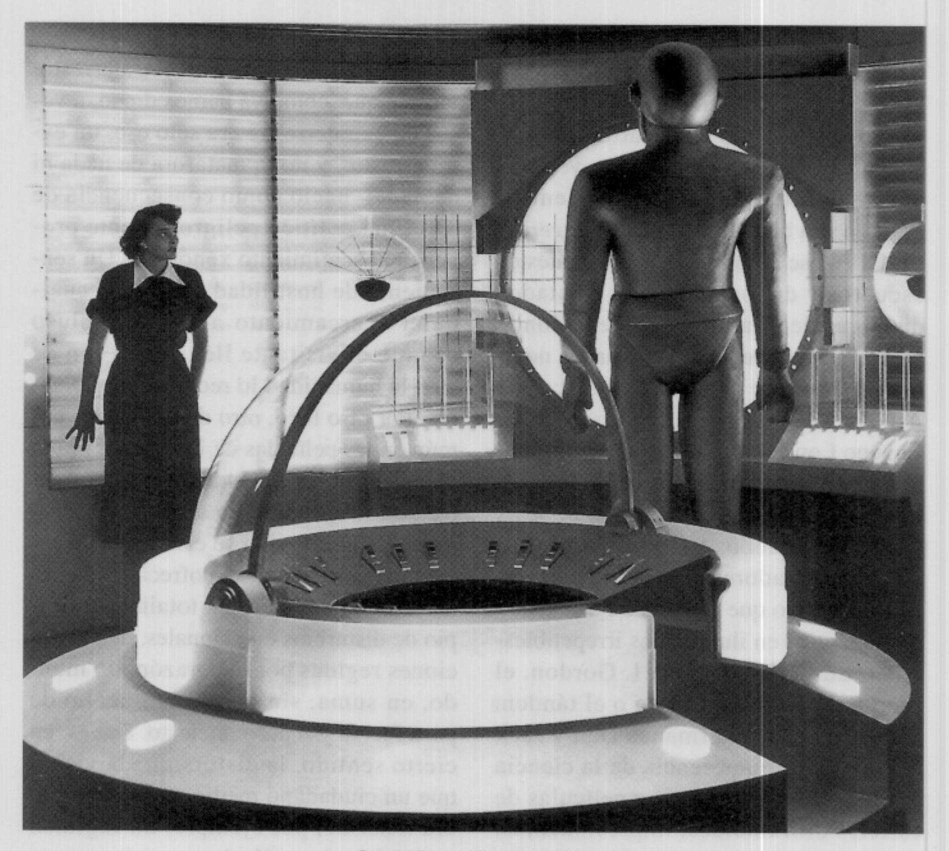
imagen de pura serie B: un ovni de chatarra sostenido por hilos demasiado visibles, un actor embutido en un disfraz de saurio destrozando una acartonada maqueta de Tokio, un hombrecillo verde al que se le saltan las costuras mientras asusta a una bien alimentada *teenager*...

Es en ese mundo de los presupuestos escuetos y de los no menos ajustados disfraces de criatura alienígena donde acaban por encontrarse los grandes nombres del cine de género de los 50: Jack Arnold, Roger Corman, Inoshiro Honda, Eugène Lourié, Ray Harryhausen... junto a interesantes artesanos como Edward Bernds, Edward L. Cahn o Fred F. Sears y también aquellos talentos abisales -o sea, esos creadores tan carentes de auténtico talento que el tiempo ha acabado por convertir en iluminados irrepetibles- como Ed Wood jr., Bert I. Gordon, el productor Herman Cohen o el tándem formado por los hermanos Dan y Jack Milner. La quintaesencia de la ciencia ficción *fifties* está en esas películas de carteles ditirámbicos, impresionantes, puras joyas del sensacionalismo hecho trazo: unos carteles que a menudo contrastaban en exceso con las desangeladas imágenes que, en principio, debían promocionar. En otras palabras, la edad de oro de la ciencia-ficción cinematográfica contó quizá con mejores publicistas que cineastas: pero de ese cúmulo de despropósitos -de ese amasijo de monstruos risibles, efectos especiales paupérrimos, actores pasmados y errático sentido de la puesta en escena- emergieron preocupaciones que no eran nada impostadas, sino que respondían perfectamente a la atmósfera moral de su tiempo.

El tema de la invasión extraterrestre -pese a que, como ya hemos dicho, a veces un extraterrestre era sólo eso, un extraterrestre, y no la metáfora de nada ni de nadie- nació como consecuencia de un clima político peligrosamente propenso al sentimiento xenófobo. Un sentimiento de hostilidad dominaba cualquier acercamiento al tema: incluso cuando el visitante llegaba en son de paz, la humanidad lo recibía con violencia. Por otro lado, otro denominador común en las películas de invasiones era la idea de asociar la condición extraterrestre con la carencia de sentimientos. A menudo, la invasión se establecía en estos términos: el extraño ofrecía a los humanos un nuevo orden, totalmente limpio de disturbios emocionales, de vacilaciones regidas por el corazón, un mundo, en suma, sin debilidad, hecho de pura fuerza y/o puro intelecto. Esa es, en cierto sentido, la distorsionada visión que un ciudadano medio americano podía tener de, por ejemplo, un régimen comunista. La película que más perversamente jugó con esta línea de interpretación fue, sin lugar a dudas, «La invasión de los ladrones de cuerpos» (1956) de Don Siegel, cuyo mensaje calculadamente ambiguo tanto podía ocultar una metáfora anti-comunista como una lectura en clave de horror de la inquisición orquestada por el senador McCarthy.

«Ultimátum a la Tierra» (1951) de Robert Wise fue tratada por la Fox como película de clase A: 20.000 dólares -según algunas fuentes se trató de 100.000 dólares- fueron invertidos en la cons-





Gort! Klaatu Barada Nikto.

trucción del platillo volante a escala real por cuya rampa descendía el extraterrestre Klaatu (Michael Rennie) en compañía de su criado robot, Gort. Dirigido por Robert Wise, el film es, pues, una flor atípica dentro del poblado jardín de películas dedicadas a contactos extraterrestres a lo largo de la década. Pese a esas cifras aireadas, lo cierto es que estamos ante un caso próximo -aunque antitético- al de «Planeta prohibido» o «This Island Earth», en una extraña zona limítrofe: si «Planeta prohibido» y «This Island Earth» disfrazaban su espíritu de pura serie B bajo los ropajes de una factura de gran empaque -pantalla en scope, colores imposibles estallando en la pantalla-, «Ultimátum a la Tierra» poseía una textura -recio blanco y negro, pocos escenarios, marcos intimistas para tratar problemas de alcance cósmico- que la acercaba a la serie B y, de hecho, también poseía un reparto de serie B, aunque Wise envolvió el conjunto de un



tono circunspecto que, realmente, acercaba mucho más el resultado al espíritu del Hollywood ortodoxo de lo que lo hacían esos 20.000 ó 100.000 dólares que presuntamente había costado el ovni. El film no sólo no desdeñó las implicaciones políticas del tema del contacto extraterrestre, sino que añadió a la balanza todos los símiles religiosos que pudo, al tiempo que aportaba un mensaje moral sobre los excesos de la civilización atómica. Klaatu se convertía, así, en émulo de Jesucristo, capaz de morir y resucitar en un camino de perfección concebido por el guionista Edmund H. North -y que Melissa Mathison volvería a adoptar en «E. T. El extraterrestre» (1982)- a imagen y semejanza de la pasión cristiana. En lugar de romanos imperialistas, North utilizó ciudadanos americanos tan susceptibles como marcaban esos tiempos de guerra fría.

¿Enriquecieron esas implicaciones religiosas y políticas el punto de partida original? No, en absoluto. De hecho, la idea más interesante del relato que inspiró el film, 'Farewell to the Master' de Harry Bates, publicado en las páginas de 'Astounding' en 1940, desaparecía sin dejar rastro en «Ultimátum a la Tierra»: al final del original literario, el lector topaba con la mayúscula sorpresa de que



Publicidad engañosa: ¿Un ser de otra galaxia o el retorno de San Valentín?



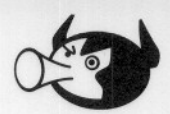
el robot Gort no era el criado de Klaatu, sino su amo. He ahí, pues, el Nuevo Orden ideal que Klaatu había propuesto a los humanos, un mundo de esclavos humanos a las órdenes de una imponente élite robótica. El film, así, se quedaba en circunspecto ejercicio de ciencia-ficción humanista donde un extraterrestre civilizado advertía mesiánicamente a la ciega humanidad sobre los peligros del progreso.

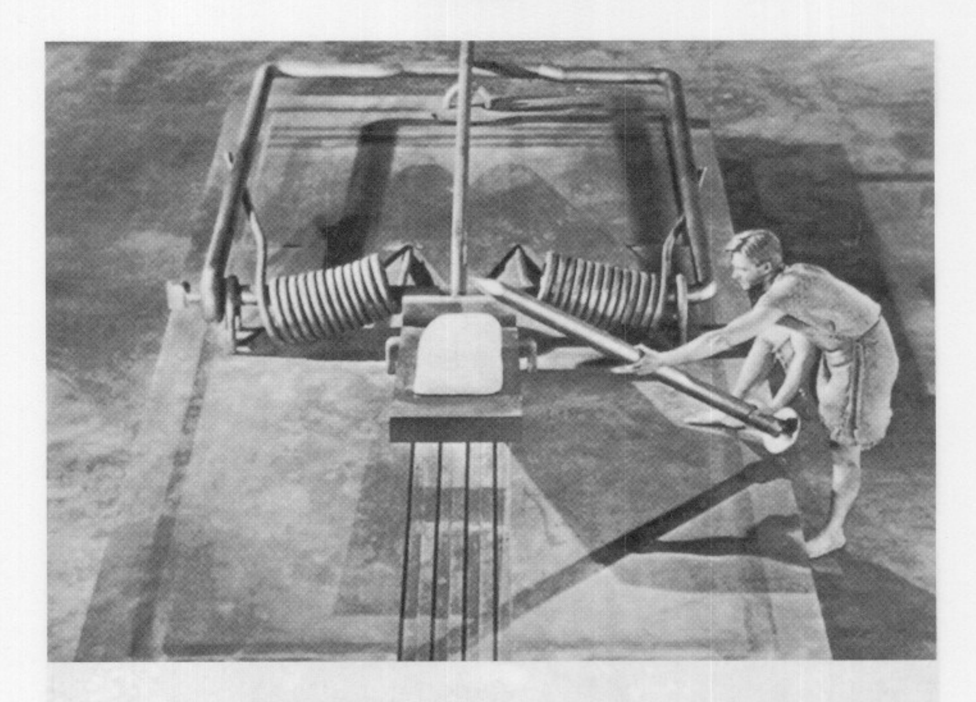
La literatura de ciencia-ficción era, pues, un inagotable yacimiento de ideas... al que acudir para despojar a esas ideas de sus implicaciones más interesantes. Similar perversión del mensaje original puede apreciarse en otra de las películas de extraterrestres más importantes de la época, «El enigma... ¡de otro mundo!» (1951) de Christian Nyby -o de Howard Hawks, según de qué lado se esté en la conocida controversia sobre la autoría del film-: inspirado en el relato de John W. Campbell 'Who Goes There?', publicado también en 'Astounding' en 1938, el film abandonaba la idea más original del mismo, según la cual el extraterrestre que tenía en jaque a los miembros de una base americana en el Ártico podía adoptar la forma de sus víctimas, en un juego de impostura molecular que, sin duda, hubiese aportado densidad -y unas buenas dosis de suspense de primera clase- al conjunto. Para demostrar que el arte del *remake* tiene algún sentido, John Carpenter hizo auténtica justicia al relato de Campbell en su estupenda «La Cosa» (1982).

Quintaesencia de la serie B de los 50 y ejemplar lección de cómo levantar una película concisa, atmosférica, inquietante y esencialmente perfecta fue «It Came from Outer Space» (1953), trabajo con el que el sinigual Jack Arnold entró en ese cine de ciencia-ficción que iba a inspirar los mejores títulos de su filmografía. Basada en un tratamiento original de Ray Bradbury -más tarde transformado en guión cinematográfico por Harry Essex-, «It Came from Outer Space», originalmente rodada en tres dimensiones, reflejaba la conciencia paranoica de la época, pero no se hacía partícipe de ella: en



El beso de la araña mujer de cien pies.

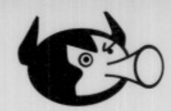




Pulgarcito lucha por su supervivencia.

todo momento, el protagonista -un astrónomo interpretado por Richard Carlson- creía en las intenciones pacíficas de esos extraterrestres que se habían visto obligados a detener su nave en la Tierra. Y el desarrollo argumental le daba la razón, aunque ello no impedía el estallido de una violentísima reacción por parte de los habitantes del pueblo. Los visitantes sólo querían reparar su nave y, para ello, necesitaban tomar eventual posesión de algunos cuerpos terrestres que les servían como mano de obra gratuita e involuntaria. Quizá los talleres de reparación terráqueos no considerarían este procedimiento como demasiado ortodoxo, pero, por supuesto, el propósito de los seres *venidos del espacio exterior* tampoco merecía la desmedida hostilidad de unos ciudadanos que tenían demasiado arraigado el miedo a toda invasión.

Con medios mínimos y un desierto como eficaz fuente de fantásticas localizaciones, Arnold demostró en ese título que la serie B podía ser algo bastante serio: a un tiempo dignísimo formato para la evasión y modesto espejo de un determinado momento social y político. No sería exagerado decir que Arnold es, probablemente, el gran director de cine de ciencia-ficción de los 50: sus otras aportaciones a lo largo de esta década prodigiosa para el desarrollo del género



Julia Adams en maillot blanco es capaz de sacar a la criatura del fondo de la Laguna Negra.



fueron «Tarantula!» (1955), «La mujer y el monstruo» (1954), su secuela «Revenge of the Creature» (1955), «El increíble hombre menguante» (1957), «The Space Children» (1958) y «Monster on the Campus» (1958). Tanto «El increíble hombre menguante» como «Tarantula!» incidían en esa preocupación por el poder atómico sobre la que profundizaremos más adelante, aunque lo hacían desde formatos narrativos disparejos: «El increíble hombre menguante», obra maestra absoluta inspirada en la segunda novela del brillante Richard Matheson, no se guiaba por ningún patrón subgenérico reconocible, centrándose en la estremecedora experiencia individual del protagonista, un imparable proceso de miniaturización que convertirá ante sus ojos lo cotidiano en amenazante. «Tarantula!», por el contrario, era una *monster movie* convencional, aunque singularmente eficaz, en la que los paisajes desérticos volvían a ser utilizados magistralmente por Arnold como adecuado ámbito de la angustia y el terror.

«La mujer y el monstruo» -aunque sin el subtema del miedo nuclear como telón de fondo- fue otro mayúsculo ejemplo de *monster movie* atmosférica, en la que el director sacó partido de algunos temores comúnmente arraigados en la mente humana: en este caso, ese terror a lo que puedan ocultar las profundidades acuáticas que, en 1975, haría rico al Spielberg de «Tiburón», última gran *monster movie* de la Universal. «La mujer y el monstruo» tendría dos secuelas: «Revenge of the Creature» (1955) del propio Arnold y «The Creature Walk Among Us»(1956) de John Serwood, ninguna de ellas superior al original, aunque ambas competentes ejercicios de evasión sin excesivo trasfondo. En el tercer título, al dejar Arnold las riendas del proyecto en manos del menos diestro Sherwood, el monstruo también perdió grandeza trágica, convirtiéndose en mera bestia sedienta de sangre despojada de todo hálito romántico.

Con «Monster on the Campus» Arnold construyó una fantasía heterodoxa -y declaradamente fallida- sobre un profesor universitario que se transformaba en hombre primitivo tras realizar erráticos experimentos con un celacanto. En «The Space Children», el director volvería al tema del contacto extraterrestre retomando esa óptica humano-pacifista abierta en «It Came from Outer Space»: aquí, unos niños era utilizados por un cerebro de procedencia alienígena para sabotear el lanzamiento de una bomba de hidrógeno al espacio exterior. De nuevo aparecía el tema del control mental, del ser humano subordinado a una inteligencia extraña y superior, pero, como en el film que abrió el ciclo fantástico en la filmografía de Arnold, el proceso no estaba contemplado como un ejercicio de poder, sino como un medio útil para lograr un bien común. En este caso, además, la fantasía servía de adecuada plataforma a un -inusual para la época- mensaje pacifista que condenaba la fiebre armamentista del momento. Junto a todos estos decisivos títulos, Arnold también aportó durante esta prolífica etapa algo de su inquebrantable inteligencia cinematográfica a la ya mencio-





Después de la caza de brujas, el cuento de *Jack y las judías mágicas* nunca volvió a ser el mismo.

demuestra lo que era capaz de hacer con un argumento lleno de clichés, unos cuantos actores de limitados recursos y una máquina para fabricar niebla artificial a la que el cineasta, a la vista del grueso de su filmografía, debió dar un tute considerable. «The Man from Planet X» no es una película inolvidable, pero algunas de sus imágenes -y el diseño del alienígena- sí lo son y su poder perturbador no es fruto de la casualidad.

nada «This Island Earth» -suyas eran, al parecer, algunas complejas escenas de acción- y a la competente «The Monolith Monsters» (1957) de John Sherwood, de la que firmó la historia original junto a Robert M. Fresco.

De planteamiento similar al de «It Came From Outer Space», aunque de tono declaradamente más pesimista fue «The Man from Planet X» (1951), pequeña joya del maestro del cine extraño Edgar G. Ulmer rodada en un tiempo récord -seis días- en los mismos decorados que utilizara Victor Fleming para su «Juana de Arco» (1948): «The Man from Planet X» narraba el brutal choque con una humanidad hostil y violenta vivido por un extraterrestre de frágil constitución en busca de ayuda para su helado planeta. Incomprendida por escritores como Frederick Pohl, la película es, con todo, bastante más que una ejemplar lección de austeridad fílmica donde Ulmer

Con un andamiaje conceptual visiblemente más complejo, «La invasión de los ladrones de cuerpos» (1956) de Don Siegel fue, sin duda, la película de invasores extraterrestres de los 50 que mayor partido le sacó al concepto de paranoia, sirviéndose del hábil método de proponer, como hemos dicho más arriba, una lectura multi-direccional que aún sigue inspirando los más diversos análisis teóricos. En su ambigüedad está su astucia: basada en la novela 'The Body Snatchers' de Jack Finney, «La invasión de los ladrones de cuerpos» se erige, así, en la fantasía paranoica más sofisticada de la década. La dureza del planteamiento original de Siegel acabó siendo matizada por el estudio con la aplicación de un prólogo y un epílogo que hacían las veces de bálsamo tranquilizador: como metáfora política, el film funcionaba a la perfección, pero como literal relato de

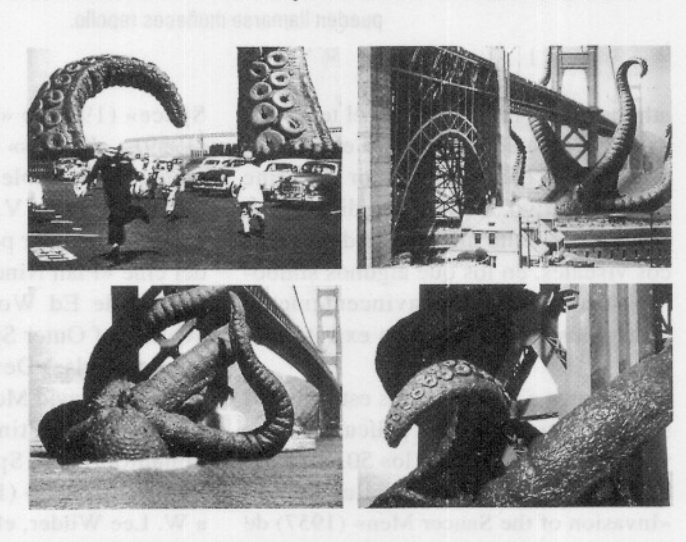


horror resultaba aún mejor. Proponiendo la más sutil invasión que se pueda imaginar -la sustitución de dobles perfectos despojados de todo sentimiento, porque el sentimiento es desorden-, el film incluye también algunos momentos de choque que han pasado por derecho propio a la historia de los grandes hallazgos del *fantastique*: la presencia de las monstruosas vainas, la primera duplicación que aparece en pantalla en un estremecedor festival de mucosidades, la escena en la que Kevin McCarthy descubre que su esposa ha abrazado ya el nuevo orden ultracorpóreo...

La óptica adulta de «La invasión de los ladrones de cuerpos» no encontró excesivos seguidores entre los cineastas del momento: en el resto de producciones, el interlocutor solía ser el *teenager*, cuando no, directamente, el niño, como en la visualmente sugestiva si bien argumentalmente frágil «Invaders from Mars» (1953) de William Cameron Menzies, pesadilla naïf cuyos defensores argumentan que su ingenuidad está al servicio de una estilización onírica deseada por el director de «La vida futura» (1936).

En otros casos, la calculada vaguedad política del film de Siegel dejó paso al descarado y transparente panfleto anti-comunista: tal es el caso de «I Married a Monster from Outer Space» (1958) de Gene Fowler jr. -cuyo título estaba modelado a imagen y semejanza del «I Married a Comunist» (1949) de Robert Stevenson, por si quedaba todavía alguna duda-. Fowler, que había trabajado como montador para Fritz Lang, facturó, no obstante, un producto digno y totalmente funcional como obra de evasión, en el que algunos estudiosos han detectado incluso ecos feministas confusamente mezclados con ese ingenuo anti-comunismo que dominaba la propuesta.

Tampoco «Earth vs. Flying Saucers» de Fred F. Sears, segunda colaboración entre el productor Charles H. Schneer y el mago de los efectos especiales Ray Harryhausen tras «It Came from Bene-



Pulpo a feira: *It Came from Beneath the Sea.*





Los pequeños hombrecillos verdes de *Invasion of the Saucerman* son los únicos que pueden llamarse muñecos repollo.

ath the Sea» (1955), afrontó el tema con excesiva complejidad, pese a erigirse en una serie B ennoblecida por un firme pulso narrativo, un perpetuo dinamismo y una inteligente utilización de los trucos visuales, en los que algunos símbolos patrióticos eran convincentemente destruidos por parte de los extraterrestres.

Mejores o peores, todos estos títulos son la flor y nata de las películas de invasión extraterrestre de los 50, pero habría muchas otras: entre ellas la bufa «Invasion of the Saucer Men» (1957) de Edward L. Cahn -responsable, asimismo, de «It! The Terror from Beyond Space» (1958) e «Invisible Invaders» (1959)-, «Kronos» (1957) de Kurt Neumann, la olvidable «The Brain Eaters» (1958) de Bruno V. Sota, la con justicia considerada peor película de la historia del cine «Plan Nine from Outer Space» (1956) de Ed Wood jr., la picarona «Queen of Outer Space» (1958) de Edward Bernds, «Devil Girl from Mars» (1954) de David McDonald -revisión del esquema de «Ultimátum a la Tierra»-, «Phantom from Space» (1953) y «Killers from Space» (1954) -ambas debidas a W. Lee Wilder, el hermano menos listo de Billy Wilder a la par que responsable de otros despropósitos de género du-



rante los 50 como «The Snow Creature» (1954) y «Man Without a Body» (1957)-. Algunas de estas modestas piezas de cine de consumo, obtuvieron, no obstante, cierta relevancia en los circuitos de la serie B inspirando otros títulos en un proceso endogámico que -en paralelo al infatigable calco de modelos clase A- solía ser moneda común en el ámbito de la pequeña industria: sirva como ejemplo el caso de «Cat Women of the Moon» (1953) de Arthur Hilton, film que, pese a su más que limitado interés, inspiró ese mismo año «The Mesa of Lost Women» de Herbert Tevos y tuvo un remake en 1958, «Missile to the Moon» de Richard Cunha. Arañas gigantes, mujeres de bandera con muy malos instintos y desolados paisajes hermanaban los tres títulos, pero el primero de ellos ya era de por sí mediocre y en las sucesivas imitaciones la escala cualitativa fue descendente.

El hongo letal

La utilización metafórica del terror nuclear creó un subgénero en sí mismo, el de las *monster movies* que resultó tan prolífico para la industria cinematográfica americana como para la japonesa. A él nos referiremos en el siguiente apartado: antes cabe prestar atención a todos aquellos títulos que afrontaron la amenaza atómica de frente, sin mediación de metáfora alguna. Fueron títulos que se hacían eco del profundo sobrecogimiento mundial ante las consecuencias de la descarga atómica lanzada sobre Japón, pero que también hurgaban en la idea de que el enemigo -en otras palabras, la URSS- poseía ya el suficiente armamento atómico como para entrar en conflicto bélico con Estados Unidos a un nivel de igualdad. El comprensible miedo generado por esta inquietante combinación de certidumbres fue muy pronto utilizado por cineastas de toda condición: desde heterodoxos con vocación de genialidad como Arch Oboler hasta sólidos cineastas como Stanley Kramer, pasando por astutos manufactureros de series B con sentido de la oportunidad como Roger Corman.

Una embarazada, un asesino, un idealista, un hombre de color y un tipo agonizante son los cinco miembros del curioso microcosmos post-nuclear que presenta el megalómano Arch Oboler -popular hombre de radio auto-convencido de ser el segundo Orson Welles- en «Five» (1951), título que abrirá cierta corriente moral en el terreno del incipiente cine apocalíptico: esa sospechosa reducción de la raza humana a cinco conceptos estratégicos para sustentar el mayor número posible de mensajes supuestamente trascendentes. El film es casi un intento de vestir de ficción un ingenuo debate sobre las lacras de la humanidad que, para más inri, el director subraya con un tono solemne que, incluso en la época, devino risible.

Entre los títulos en que puede rastrearse la influencia de «Five» destacan «The Day the World Ended» (1955) del maestro de la serie B Roger Corman y «The World, The Flesh and the Devil» (1958) de Ronald MacDougall. En el primer film, Corman procedió a su acos-



tumbrada reducción a las necesidades elementales del cine de explotación privilegiando el entretenimiento desprejuiciado por encima de la voluntad de mensaje. A partir de la clásica novela 'La nube púrpura' de M. P. Shiel, MacDougall construyó otro conflicto post-nuclear de tesis, aquí centrado en las tensiones interraciales: un hombre blanco (Mel Ferrer), otro negro (Harry Belafonte) y una mujer (Inger Stevens) son los únicos supervivientes del holocausto. Ella escoge al individuo de color y estalla el conflicto: los dos hombres se enfrentarán en ciega lucha por su presa sentimental en las desoladas calles de Nueva York, aunque al final todo se resolverá con un acto de conciliación de sorprendente modernidad, con los tres vértices del triángulo uniéndose en transgresor abrazo de concordia que, según precisaron algunos críticos de la época, demolía en un plano los discutibles dogmas de la monogamia y la pureza racial. Ya en los 60, el infatigable Corman aprovechó para facturar un *exploit* de «The World, The Flesh and the Devil» con guión de Robert Towne: «The Last Woman on Earth» (1960), película de cámara -las carencias presupuestarias obligaron al guionista Towne a encarnar en pantalla al tercero en discordia- apreciada por algunos estudiosos, pese a ser tan ingenuamente esquemática como «Five», madre cinema-



Al igual que en Canarias, la hora final llega más tarde en las antípodas.





El agente de C.I.P.O.L., disfrazado de cavernícola adolescente, cara a cara con su pasado.

tográfica del Apocalipsis de Tesis.

La mirada pretendidamente más seria sobre las huellas que una catástrofe nuclear podía dejar en el espíritu humano la aportó el Stanley Kramer de «La hora final» (1959): con un reparto de lujo encabezado por Gregory Peck, Ava Gardner, Anthony Perkins y Fred Astaire, Kramer trasladó a la pantalla un guión de John Paxton -adaptado de un *best-seller* de Nevil Shute- que quizá resultaba demasiado tributario de la fórmula del melodrama acuñado por el clásico «Gran Hotel» (1932) de Edmund Goulding. La catástrofe nuclear, de hecho, era sólo el telón de fondo de un mosaico de pequeñas tragedias privadas, entre las que destacaba la vivida por un joven matrimonio -Anthony Perkins y Donna Anderson- enfrentado a la necesidad de darle una píldora letal a su hijo para evitarle los horrores de una muerte por radiación. Todos esos personajes manejados por Kramer eran habitantes de Melbourne a la espera de una muerte segura: en el film, sólo Australia se ha librado de la catástrofe atómica, pero el ineluctable avance de una nube radioactiva pone en marcha la cuenta atrás para todos los supervivientes. El film aborda el tema de la extinción de la raza humana sin afán *exploit* y sin ingenuidades de peso, aunque Kramer encuentra serias dificultades a la hora de transmitir al es-



pectador la idea de catástrofe colectiva y prefiere moverse en distancias cortas, reduciéndolo todo al engarzado de dramas íntimos que jamás forman un todo sobrecogedor.

El tema también tuvo sus lecturas heterodoxas, como «Teenage Caveman» (1958), la más insólita aportación a esa serie de pesadillas *teenage* que acuñara el productor Herman Cohen: Corman, siempre dispuesto a apropiarse y transformar -conveniente y a menudo simpáticamente- formatos ajenos, propone aquí una insensata aventura con sorpresa final, protagonizada por un cavernícola adolescente (Robert Vaughn) que terminará descubriendo que su civilización es más bien post-histórica que pre-histórica; en suma, que su tosco habitat es resultado directo de una guerra atómica.

En «El beso mortal» (1955), Robert Aldrich convertía el letal poder de la radioactividad en centro de un *thriller* extraño, tenso y enfermizo que adaptaba una de las novelas de Mike Hammer, personaje creado por Mickey Spillane que hoy sería considerado la apoteosis de lo políticamente incorrecto: en el texto original, lo codiciado por todos los personajes era una partida de drogas, pero en el film pasó a ser una misteriosa caja negra que contenía material radioactivo. Las imágenes finales del film, con la letal caja de Pandora liberando su incontrolable poder, quizá sean las que más estremecedoramente han introducido la pesadilla de destrucción de la era nuclear en un universo cotidiano, poniendo un violentísimo punto y final a toda la intriga desarrollada en el metraje. Pese a no ser, propiamente, una película de ciencia-ficción, «El beso mortal», título clave del cine negro de la época y formidable película de culto, sirvió el tema sin aliño de clichés ni lugares comunes.

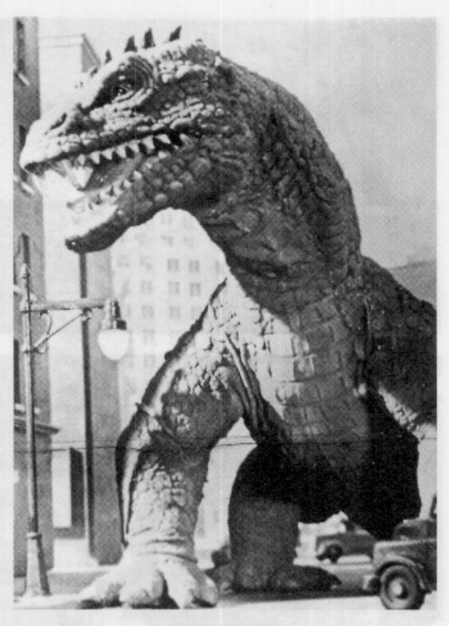
El terror atómico también tuvo en esos tempranos años sus aproximaciones chuscas, lejano precedente de las recientes películas de la Troma -la saga «Class of Nuk'e'm High» y similares- que ven en el holocausto nuclear motivo de chirigota: el director Leslie H. Martinson -más tarde vinculado al Batman televisivo de los 60- estrenó en 1954 «The Atomic Kid», comedia protagonizada por Mickey Rooney en el papel de un joven que, tras sobrevivir a unas pruebas nucleares, era internado en un hospital para seguir un proceso de recuperación. Todo ello era mostrado con una ligereza tal que no hacía sino subrayar la inconsciencia acerca de los verdaderos alcances del poder atómico que sufrían aún ciertas capas de la sociedad americana durante aquellos maravillosos años.

Monstruos a granel

El gran momento del cine apocalíptico serio -por llamarlo de algún modo- vendría en los años 60, cuando el cine de ciencia-ficción demostró su definitiva validez para exponer contenidos adultos, cuando no complejos juegos de ideas que, por fin, podían equiparse a la contemporánea literatura del género. Durante los 50, esos films apocalípticos que obviaron todo recurso metafórico fueron minoría y, además, no lograron disimu-



lar su simpleza de planteamientos: cuantitativamente fueron mucho más importantes aquellos trabajos que recurrían a un monstruo descomunal para simbolizar el incontrolable poder de la energía atómica. Por otra parte, en estas películas de monstruos no había una diferencia tan abismal entre pretensiones y resultados como en los títulos estudiados anteriormente: se trataba en su mayoría de productos de *drive-in*, a veces con impactantes trabajos de efectos especiales o con notables conocimientos hacerca de los más elementales resortes del horror. La figura de la criatura gigantesca devenida amenaza de la humanidad se convirtió en cliché, pero no era del todo nueva: ya Méliès en su corto «Un bon lit» (1899) había mostrado a una serie de insectos agigantados por la acción de los rayos lunares amargándole el sueño a un atribulado durmiente. Un año más tarde, un corto de la American Mutoscope «A Jersey Skeeter» se convertía en la primera película norteamericana de insectos gigantes al documentar el enfrentamiento entre un desmandado mosquito y un granjero borracho. En 1912, la mirada siempre hiperbólica de Winsor McCay conseguía alterar la percepción del público de la época en el corto de animación «How a Mosquito Operates», donde una cotidiana picadura de mosquito se convertía en espectáculo *fantastique* en un preludio de los planteamientos del futuro documental «Microcosmos» (1996) de Claude Nuridsany y Marie Perennou.



Un monstruo de tiempos remotos resucitado por Ray Harryhausen.

Pero volvamos a los 50. «El monstruo de tiempos remotos» (1953) de Eugène Lourié fue un título fundacional, que sirvió de modelo a muchos imitadores particularmente motivados por esos 5 millones de dólares recaudados con un escaso presupuesto de tan sólo 200.000 dólares. A partir de un relato de Ray Bradbury -de hecho, sólo utilizado como punto de partida para una escena del film- «El monstruo de tiempos remotos» presentaba a un dinosaurio despertado por una explosión nuclear que, guiándose por su ancestral instinto, emprendía el camino de regreso hacia su viejo hogar: el problema -y el principal atractivo del clímax final- estaba en que ese viejo hogar se había convertido nada menos que en la ciudad de Nueva York. Amén de su importancia como película-molde





Infancia, vocación y primeras experiencias de Ymir, un venusino nacido a 20 millones de millas.

para el grueso de *monster movies* de los 50 -e inspiración de las *kaiju-eiga* niponas-, el film merece un lugar de honor en la historia del cine fantástico por tratarse del primer trabajo en solitario del animador y genio de los efectos especiales Ray Harryhausen, discípulo del sensacional Willis O'Brien de «King Kong» (1933): Harryhausen experimentó con la técnica de mezclar fondos reales con sus modelos a escala, adaptándose a un limitado presupuesto que no le permitía usar esa mágica combinación de pinturas sobre cristal y transparencias en miniatura que su maestro O'Brien había desarrollado en «King Kong».

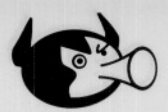
Dos años más tarde, Harryhausen iba a iniciar su productiva etapa de colaboración con el productor Charles H. Schneer. Su primera labor conjunta fue, precisamente, una suerte de inconfeso *remake* de «El monstruo de tiempos remotos»: la película llevó por título «It Came from Beneath the Sea» y sustituía a la criatura antediluviana por un pulpo gigante y a Nueva York por San Francisco. Los resultados volvían a ser sensacionales en el aspecto visual, aunque, según la leyenda, las limitaciones económicas del proyecto obligaron a Harryhausen a construir un pulpo de sólo seis tentáculos. La colaboración entre Schneer y el más brillante *monster-maker* de la historia del cine se extendería a



lo largo de una deslumbrante docena de películas: antes de que terminara la década, «Earth vs. Flying Saucers» de Fred F. Sears y «20.000 Million Miles to Earth» (1957) de Nathan Juran fueron los otros frutos de la colaboración Schneer/Harryhausen. Este último título se hacía eco de ciertas influencias de la onda japonesa de películas de Godzilla, al servir en pantalla un severo enfrentamiento entre el monstruo de turno -una criatura procedente de Venus bautizada como Ymir- y un elefante: el clímax final con el acoso al monstruo sobre el telón de fondo de algún símbolo identificable -en este caso el Coliseo romano- remitía directamente a la que, en el fondo, seguía siendo la madre de todas estas películas, «King Kong».

Eugène Louriè, después de su decisiva colaboración con Harryhausen, también convirtió el tema de los colosales monstruos despertados a destiempo en recurrente elemento de su filmografía: después de «The Colossus of New York» (1958) -cinta representativa de un subgénero de los 50 de breve vida: las aventuras con niño y robot- Lourié repetiría su propio esquema en «Behemoth, the Sea Monster» (1959). Un dinosaurio aterroriza Londres en un calco narrativo de «El monstruo de tiempos remotos» que sólo presenta un aspecto de interés para los entusiastas del género: esta vez la fabricación de la bestia fue, para cerrar el ciclo, responsabilidad del legendario Willis O'Brien. Con todo, Lourié no tocaría fondo en el terreno de las *monster movies* hasta la década siguiente, con ese «Gorgo» (1961) que, pese a su afortunado giro final -el monstruo que devastaba Londres sólo era una cría que no tardaría en ser rescatada por su imponente madre-, supuso un radical paso atrás en lo que al apartado de efectos especiales se refería: el film de un mayor presupuesto que el resto de obras de Lourié, fue rodado en color, pero en lugar de contar con técnicos de la talla de O'Brien o Harryhausen, Lourié prefirió optar por el barato sistema del *man-in-a-suit*, o sea, del actor en traje de goma, técnica sistemáticamente utilizada en las cintas japonesas del género.

Tan influyente como «El monstruo de tiempos remotos» fue la sensacional «La humanidad en peligro» (1954) de Gordon Douglas, basada en un tratamiento de guión de George Worthing Yates, hombre en cuyo currículum irían a figurar títulos como «It Came from Beneath the Sea» y «Earth vs. Flying Saucers». Antes de materializarse como la incombustible joya de la serie B inteligente que fue, su director pensó en convertirla en vehículo para el lucimiento del tándem de humoristas formado por Dean Martin y Jerry Lewis. El magnate del estudio, Jack Warner, opinaba, por otra parte, que se trataba de un material más apropiado para un estudio modesto como la Republic antes que para la Warner: su olfato le engañaba, porque el film acabó convirtiéndose en el film más taquillero del año dentro del rico catálogo del estudio. No obstante, cuando el proyecto decidió ponerse en marcha en la forma que el público pudo conocer, el estudio decidió ensayar una estrategia publicitaria a la que aún hoy recurren al-



Lo peor de las comidas campestres: las hormigas.

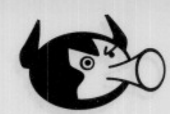


gunas grandes súper-producciones del género: mantener en estrictísimo secreto -casi en régimen de secreto militar- el rodaje y la preparación del film, y lanzarlo publicitariamente con una campaña en la que resulte más importante lo que se oculta que lo que se muestra.

«La humanidad en peligro» acuñó el formato narrativo que luego aprovecharían títulos como «Tarantula!» de Jack Arnold, «The Deadly Mantis» (1957) de Nathan Juran o «The Black Scorpion» (1959) de Edward Ludwig: con un seco realismo que dotaba a sus imágenes de un aire casi documental, Gordon Douglas centró en un funcional desierto esta dinámica y estremecedora aventura en la que unas pruebas atómicas realizadas por el gobierno habían propiciado el nacimiento de una raza de hormigas gigantes. Ralph Ayers, responsable del apartado de efectos especiales, solucionó el difícil reto planteado por el guión sin necesidad de recurrir a los modelos a escala de un Harryhausen: se construyeron una hormiga entera a tamaño natural y una cabeza confeccionada con todo detalle. Esta cabeza era montada sobre una grúa para los primeros planos, al tiempo que un sistema de palancas servía para mover las patas y las antenas de la primera hormiga. Aunque esta solución visual se revele hoy ingenua, su utilización en el film no chirría en momento alguno y abrió el camino a esa productiva interrelación de modelos a escala y monstruos a tamaño real practicada hoy con singular precisión por los más acreditados profesionales de los f/x.

Como ya había demostrado Jack Arnold con la modélica «El increíble hombre menguante», a veces la criatura de estas *monster movies* podía dejar de ser el antagonista, para convertirse en el protagonista, en el sujeto de la acción: «La mosca» (1958) de Kurt Neumann -director de otras señaladas obras del género en la década como «Rocketship XM» (1950) y «Kronos» (1957)- es, junto al film de Arnold, la obra que penetró con mayor lucidez en estas posibilidades del subgénero. A partir de un relato de George Langelaan, James Clavell -futuro autor del imbatible *best-seller* «Shogun»- escribió el guión poniendo el acento en el drama humano del sujeto de una violentísima mutación. La inesperada intromisión de una mosca común en el experimento con un transmisor de materia desarrollado por un científico desembocará en la confusión molecular entre hombre e insecto: el protagonista saldrá de la dolorosa experiencia con cabeza y ala de mosca; el insecto habrá adquirido en el desafortunado proceso la cabeza y el brazo del humano... La posibilidad de repetir el experimento en proceso inverso aparecerá como única vía de salvación, aunque el film contará con uno de los finales más desoladores del cine norteamericano de la época: el científico (Al Hedison) convencerá a su mujer de que lo mate aplastando su cabeza en una prensa; la mosca quedará atrapada en una tela de araña para ser, segundos después, exterminada de una pedrada por un agente de policía.

Si Neumann contrató a Clavell fue con el firme propósito de dotar de rea-



Oh, papá, pobre papá, la araña se te va a merendar y a mí me da tanta pena...

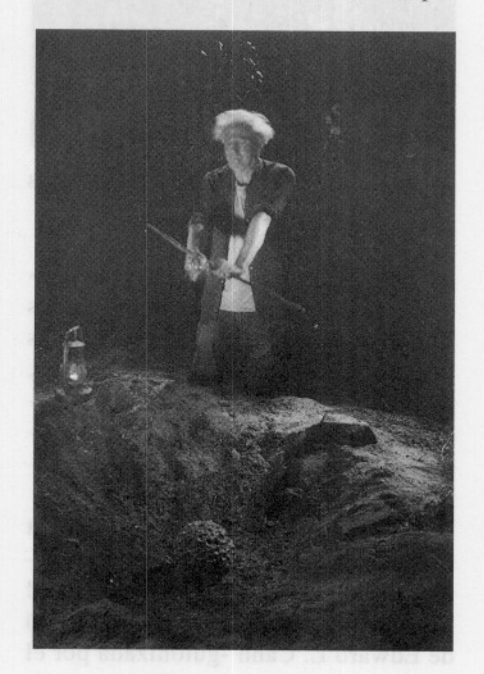
lismo y verosimilitud dramática a los diálogos. Los actores, por otra parte, recibieron tajantes instrucciones por parte de Neumann de encarnar a sus personajes con la misma convicción que imprimirían si estuviesen trabajando en un drama realista. De ahí, pues, ese inusual tono circunspecto que tiene «La mosca», film que David Cronenberg consideraba, en unas declaraciones a propósito de su modélico *remake*, como un film inusualmente educado y aséptico en una época en la que predominaba el alarmismo de brocha gorda. En su versión de 1986, Cronenberg llevaría la propuesta original mucho más lejos elevándola al rango



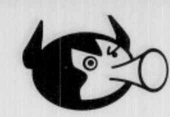
de espléndida metáfora sobre los procesos de decadencia física que afectan a todo ser humano y, a la vez, convirtiéndola en heterodoxo canto a la pervivencia del amor frente al horror. Con todo, el film original consigue que esas vibraciones del alma humana que quiso captar Neumann para perturbar a las plateas de la época sigan percibiéndose con inusitada fuerza.

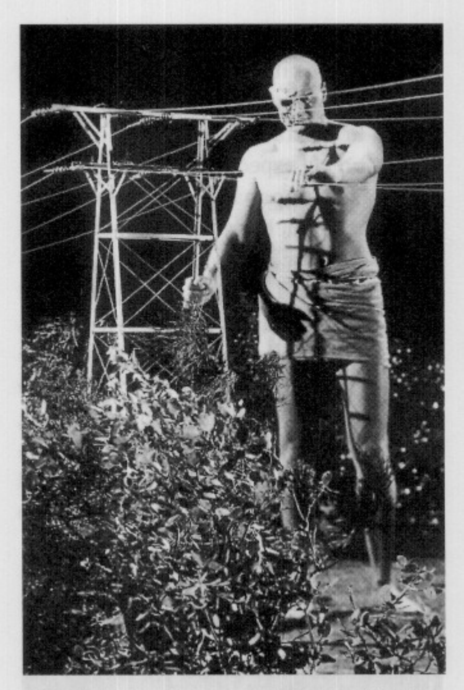
«La mosca» es un notable clásico menor del género, obra situada en las antípodas de esas populares «El gigante ataca» (1957) y su secuela «War of the Colossal Beast» (1958) del fecundo Bert I. Gordon, en las que el protagonista -una vez afectado por la radiación atómica- se convertía en monstruo gigantesco sin brizna de humanidad. La popularidad de «La mosca» -rodada en scope y a color, lo que le daba aspecto de producción cara pese a ser una honesta serie B- hizo que el film tuviese dos secuelas: «Return of the Fly» (1959) de Edward L. Bernds y «Curse of the Fly» (1965) de Don Sharp, cada una de menor interés que la anterior, como ya iba siendo habitual en la relación modelo-secuela.

Entre los otros títulos si no clásicos, cuanto menos reseñables en el apartado de *monster movies* americanas destaca, por ejemplo, la inenarrable «The Blob» (1958) de Irvin S. Yeaworth jr. -homenajeda por el John Landis de «El monstruo de las bananas» (1971)- producida por una pequeñísima compañía independiente de Chester Springs (Pennsylvania), rodada en sólo tres semanas y elaborada con un mísero presupuesto de 240.000 dólares: Paramount decidió distribuirla y se convirtió en inesperado y sorprende éxito de taquilla. Aquí el monstruo era una masa gelatinosa, llegada a la Tierra a lomos de un meteorito, que crecía espectacularmente a medida que se zampaba a los habitantes de un pequeño pueblo americano: quizás el secreto del producto fue el aire decididamente *teenager* que se imprimió al conjunto, colocando a los adolescentes en el centro de la trama, primero como testigos privilegiados de la irrupción de lo monstruoso en su apacible habitat y, finalmente, como héroes capaces de repeler la amenaza. Burt Bacharach y Hal David escribieron un curioso calipso



Momentos estelares de la Historia: Llega a la Tierra el primer cargamento de blandiblup.





El hiperdesarrollo provocado por las vitaminas atómicas según Bert I. Gordon.

para los títulos de crédito que, interpretado por la formación de circunstancias The Five Blobs, escaló puestos en las listas de éxitos americanas e imprimió, involuntariamente, al film un aire precamp que influyó sin duda sobre parodias posteriores como «Attack of the Killer Tomatoes» (1978) de John de Bello.

Títulos como «The Monster That Challenged the World» (1958) del especialista en westerns Arnold Lawen, «It! The Terror from Beyond Space» (1958) de Edward L. Cahn -guionizada por el escritor del género Jerome Bixby a partir del relato «The Black Destroyer» de E. A. Vogt y en la que pueden detectarse ecos precursores de «Alien, el octavo pasajero» (1979)-, «The Giant Gila Monster» (1959) y «The Killer Shrews» (1959), ambas de Ray Kellogg, «Lost Continent» (1951) de Samuel Newfield, «Attack of the 50 Foot Woman» (1958) de Nathan Juran, las funcionales y a menudo irresistiblemente insolentes producciones de Corman «The Beast with a Million Eyes» (1956), «Monster From the Ocean Floor» (1954), «Attack of the Crab Monsters» (1956) o «It Conquered the World» (1956), y las abundantes películas que escogieron como *monstruo* al Abominable Hombre de las Nieves, el Yeti, -«Man Beast» (1956) de Jerry Warner, «The Snow Creature» (1954) de W. Lee Wilder y la británica «The Abominable Snowman» (1957) de Val Guest- certifican la buena salud comercial de esta dirección temática del género, dirección que iba a encontrar una inaudita -y sorprendente- respuesta en la industria cinematográfica del Japón.

Fantasías kamikazes

Con «Japón bajo el terror del monstruo» (1954), el cine japonés fundó el subgénero de las *kaiju eiga*, equivalente nipón de las *monster movies* que proliferaban en Estados Unidos: dirigida por Inoshiro Honda -nombre clave del cine fantástico japonés más popular-, «Japón bajo el terror del monstruo» intentaba repetir el molde narrativo de «El monstruo de tiempos remotos», al tiempo que servía de carta de presentación para la criatura más popular en la mitología mutante del género, Godzilla, bestia antedi-



luviana despertada por la radioactividad que el técnico de efectos especiales Eiji Tsuburaya concibió partiendo de ese tiranosaurio contra el que combatía King Kong en el clásico de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper. La convenciones narrativas del género convertirían a Godzilla en un colosal ser de 400 pies de altura, aunque en realidad se trataba de Tomoguki Tanaka, el mismísimo productor del film, embutido en un poco convincente traje de caucho: frente a la laboriosidad de los efectos especiales de las mejores *monster movies* americanas -especialmente, las que llevaban la firma de Ray Harryhausen en su apartado técnico- las *kaiju eiga* optaban por el tosco y artesanal procedimiento de utilizar a actores disfrazados de monstruo destrozando frágiles maquetas de Tokio.

La película iba a instituir las constantes de un género que repetiría sus clichés hasta la saciedad, aunque en su evolución pueda apreciarse un radical cambio en el punto de vista y una ostensible decantación hacia lo humorístico en sus últimos años de existencia: Godzilla -y cualquiera de los otros monstruos fundacionales de las *kaiju eiga*- nació como encarnación de la profunda herida nacional provocada por la catástrofe atómica de Hiroshima y Nagasaki. Godzilla era, en suma, el coágulo del terror nacional provocado por esa destrucción total y pavorosa que los japoneses habían conocido de manera tan directa. Con todo, al ritmo de la veloz recuperación económica de Japón, Godzilla fue variando de carácter, dejando de ser el azote de Tokio para convertirse en su aliado: el monstruo abandonaba su condición de metáfora de la pesadilla nuclear para erigirse en símbolo del imbatido poder económico de esta nación resurgida de sus cenizas.

Basado en una historia original de Shigeru Kayama, el guión de «Japón bajo el terror del monstruo» contenía todas las constantes que el reiterado uso en secuelas oficiales o espúreas convertiría en lugares comunes: al contrario que en sus homólogas americanas, estas películas colocaban en primerísimo plano al monstruo, convirtiéndolo en protagonista total y absoluto de la función, enfrentado a una ciudadanía que en casi ningún momento era vista como suma de individualidades, sino como víctima masiva y despersonalizada. En muy raras ocasiones una historia romántica entre los héroes humanos servía para aliviar ese tono predominante de violencia fría e impersonal. Esa gelidez y esa carencia de *humanidad* y dramas individuales que contrarrestasen el aire apocalíptico de las andanzas del monstruo tenía también su lado de poco comprometedora asepsia: al contrario que en las películas americanas, en ningún momento aparecían detalladas escenas de crueldad y los hábitos alimenticios de la criatura eran elegantemente obviados. Lo que importaba era mostrar ese apocalipsis coral -nacional- eludiendo cualquier alusión a muertes individuales y víctimas con nombres y apellido. Honda marcó la pauta de los monstruos venideros incluso en sus aspectos más superficiales: todos iban a ser machos, anfibios y de aliento letal -fuego en el caso de Godzi-



lla, hielo en el de Baragon y láser y líquido apagafuegos en los de Ghidorah y Gaos, respectivamente-. Mosura -nacida en el film «Mosura» (1961)- sería la excepción que confirmaría la regla, al tratarse de un monstruo hembra capaz de volar representado en pantalla no con la primaria técnica del *man-in-a-suit*, sino como complejo ingenio accionada por alambres, un sofisticadísimo títere mutante de psicodélico cromatismo.

Takashi Shimura, histórico actor japonés que había trabajado a las órdenes de Akira Kurosawa, era el débil contrapunto humano a esta historia dominada con antediluviano poderío por Godzilla, bestia despertada de su ancestral letargo



Un Godzilla sin identidad nacional, por obra y gracia de los publicistas norteamericanos.

por una explosión atómica y que, como el patrón de «El monstruo de tiempos remotos» hacía inevitable, decidía encaminar sus pasos hacia Tokio con intenciones más que aviesas. Esta vez, el ejército nipón lograba sacárselo de encima despojando de oxígeno su habitat marino: con todo, el monstruo estaba todavía muy lejos de desaparecer del mapa cinematográfico, pues protagonizaría nada menos que 15 películas oficiales, antes de ser resucitado de nuevo mediados los 80 para aparecer en desangeladas aventuras que, con la ayuda de remozados efectos especiales, intentaban en vano recuperar la magia del original. La industria de Hollywood planea un nuevo *remake* de sus tribulaciones mutantes para los 90 -dirigido por el Roland Emmerich de "Independence Day"-, confirmando la calidad mítica de este monstruo bastardo que, pese a derivar de inspiraciones de segunda mano, logró hacerse con su único e indiscutible lugar en el sol del cine fantástico.

El productor norteamericano Joseph E. Levine compró «Japón bajo el terror del monstruo» e insertó en su metraje escenas rodadas en Estados Unidos protagonizadas por el actor Raymond Burr y dirigidas por Terry Morse: superando en 17 minutos el metraje original de Honda, esta versión al gusto americano de «Japón bajo el terror del monstruo» estrenada en 1956 encontró entre los *teenagers* que frecuentaban los autocines una respuesta entusiasta, inaugurando así un sistema de distribución y *americanización* del producto nipón que sería habitual en los años venideros hasta que en



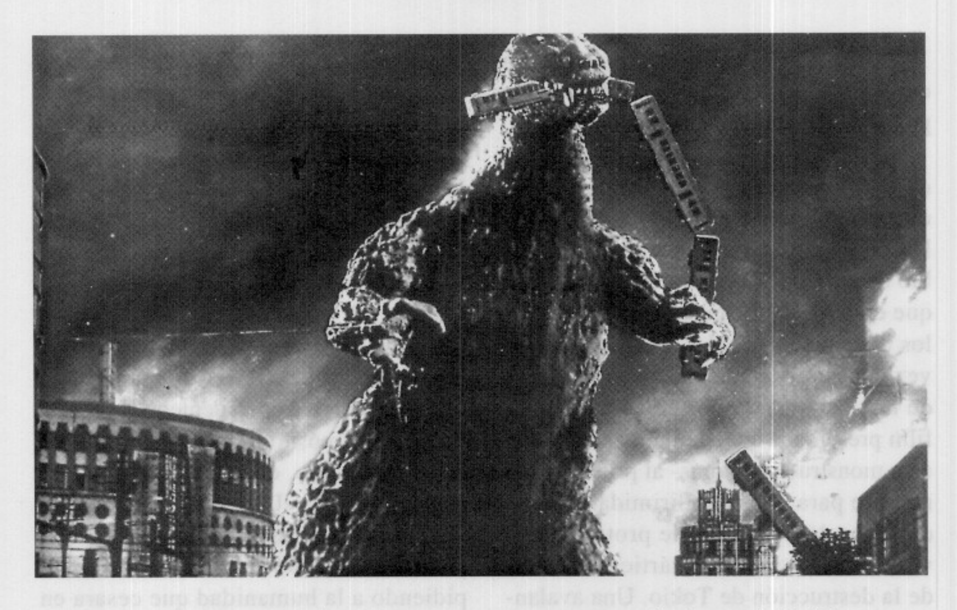
1959, con «Uchu Daisenso», la industria del Sol Naciente ya fue capaz de facturar por sí misma dobles versiones.

Dirigida por Motoyoshi Oda, «El rey de los monstruos» (1955) sería la segunda aventura cinematográfica de Godzilla: el monstruo sufrí aquí un leve cambio de nombre -Gigantis- y forma, aunque en la década siguiente se volvería a los cánones originales de la mano otra vez del imprescindible Honda. A partir de una historia de Shigeru Kayama, el film presentaba a Godzilla luchando con otro monstruo -Angorus- al principio del metraje para, una vez dirimida la lucha en favor del indiscutible protagonista, volver a mostrar las catárticas escenas de la destrucción de Tokio. Una avalancha de nieve era lo que dejaba fuera de combate a la bestia en este film que contó en 1959 con versión americana producida por Paul Schreibman con escenas adicionales de Hugo Grimaldi. El fracaso en taquilla del film hizo que Toho -la productora líder en el terreno de las *kaiju eiga*- volviera a reclamar a Honda para una nueva película de monstruos que permitiese remontar el bache: surgió así «Rodan» (1956), primera *kaiju eiga* rodada en Eastmancolor y, por tanto, norte estético de los posteriores -y cada vez más lisérgicamente coloristas- títulos del subgénero. Aquí el monstruo era un pterodáctilo capaz de volar a velocidades supersónicas, provocando ondas de choque parejas a las de una explosión atómica. El único cambio de la versión americana al vigoroso original fue la voz en off del actor David Duncan.

También en 1956, la Daiei, firme competidora de la Toho en el mercado del cine popular japonés, estrenó la ambiciosa «Asalto a la Tierra» de Koji Shima, basada en una novela de Gentaro Nakajima. Considerada como uno de los primeros esfuerzos por obtener una película de ciencia-ficción verdaderamente seria en Japón, «Asalto a la Tierra» documentaba la llegada a nuestro planeta de unos surreales monstruos -con forma de gigantescas estrellas de mar con un ojo en su centro- procedentes del planeta Paira. El propósito de las criaturas distaba, no obstante, de ser belicoso: mezclando ideas de «Ultimátum a la Tierra» y «Cuando los mundos chocan», el film presentaba al líder extraterrestre, Ginko, pidiendo a la humanidad que cesara en su uso de armas nucleares y uniese esfuerzos con la expedición pairiana para desviar de su ruta a un planeta que pronto iba a entrar en colisión con la Tierra.

Al año siguiente, un Inoshiro Honda sin duda impresionado por los logros de Koji Shima decidió apartarse de las *kaiju eiga* para rodar «Chikyu Boeigun» (1957), conocida en el mercado anglosajón con el título de «The Mysterians». Con su equipo habitual de la Toho -Hajime Kozime como director de fotografía y Eiji Tsuburaya como insustituible técnico de efectos especiales-, Honda optaba por un tono más paranoico -y, en consecuencia, más acorde con el signo de los tiempos- que el utilizado por Shima: sus extraterrestres, los *mysterians*, procedían de un planeta devastado por una catástrofe nuclear y llegaban a la Tierra en compañía del mortífero robot-pájaro Mogella con el fin de raptar mujeres. El





El Shinkansen (tren bala) japonés fue creado para escapar a las fauces de Godzilla.

film, vigoroso y hoy dotado de incuestionable encanto kitsch, pasó a la historia del fantástico japonés como título pionero de una modalidad de *space-opera* típicamente nipona que conocería su edad de oro en los años 70 merced al éxito de espectaculares series de televisión: en estas *space-operas* de los 70 el subtema del peligro nuclear era sustituido por el de la polución y sus peores consecuencias, al tiempo que el viejo esquema de las *kaiju eiga* entraba en afortunada hibridación narrativa con sus nada rígidos postulados. Según recogen fiables testimonios, George Lucas encontró la inspiración para su decisiva «La guerra de las galaxias» en estas hijas setenteras de «Chikyu Boeigun».

Honda volvería a las *kaiju eiga* en «Daikaiju Baran» (1958), film que presentaba a un nuevo miembro en esa familia de dragones mutantes del cine japonés destinada a ser numerosa: Varan, un ser reptiliano despertado por los experimentos -orientados a cambiar el agua salada por agua potable- a que es sometido el lago en el que reposa desde tiempos inmemoriales. Tras el despertar, vendría el inevitable *camino a Tokio* con ansias destructoras al que esta vez pondrían punto y final las armas químicas utilizadas por el ejército. Manipulando de manera más ostensible que de costumbre el metraje original, el productor Jerry A. Baertwitz estrenó la versión americana en 1961. «Daikaiju Baran» no pasaba de ser un producto rutinario, pero Honda -que no retomaría el formato de las *kaiju eiga* hasta la década siguiente- aún tenía bastantes cosas que demostrar

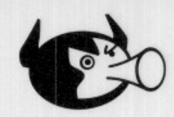


en sus otras dos películas de los 50: «Bijo to Ekitai Ningen» (1958), conocida en los Estados Unidos como «The H-Man», y «Uchu Daisenso» (1959). La primera, basada en una idea de Hideo Kaijo, algo semejante a la de la coetánea «The Blob», elaboraba un imposible relato de regusto folletinesco en el que un líquido radioactivo capaz de transformar a sus víctimas en masas gelatinosas causaba estragos en el submundo del narcotráfico nipón. Si bien el film abundaba en implausibilidades narrativas, Honda hacía gala de una mirada alucinatoria de rotundo poderío *fantastique*. «Uchu Daisenso», por su parte, era la segunda *space-opera* que el director volvía a rodar con su equipo habitual: una historia de tintes apocalípticos, situada en un futuro cercano -1965-, en la que una serie de catástrofes provocadas por una inteligencia extraterrestre asolaban la Tierra. El incendio de Nueva York, una Venecia en dique seco y la destrucción del Golden Gate por parte de un torpedo espacial eran algunos de los *highlights* de la función que culminaba en un reñido combate galáctico entre dos naves terrestres y el enemigo. La versión americana de «Uchu Daisenso» fue facturada ya por la propia industria japonesa, que así se aseguraba el control creativo del producto, al tiempo que penetraba de una manera más directa en el mercado internacional con todas las considerables ventajas económicas que ello suponía.

El cine de ciencia-ficción japonés de los 50 tampoco olvidó sacar partido de una figura tan inequívocamente americana como la del superhéroe: en los Estados Unidos la década de la paranoia no fue la más propicia para los justicieros de la democracia -aunque el, en apariencia, incombustible Supermán tuvo dos títulos en cartel: «Atom Man vs. Superman» (1950) y «Superman and the Mole Men» (1951)-, pero en Japón algunos cineastas canibalizaron la figura del superhéroe en productos de consumo de relativo interés pero enorme popularidad. En 1956 comenzaba con «Kotetsu No Kyojin» la serie, integrada por once entregas, de las aventuras de Supergiant, ver-



Gigantis/Godzilla se enfrenta a un problema muy espinoso: Angurus.





Una ardilla voladora poco sociable:
Daikaiju Baran (1958)

sión de ojos rasgados de Supermán: de tono desbocadamente fantasioso, el serial mostraba el pétreo e invulnerable héroe -interpretado con mayestática inexpresividad por Ken Utsui- combatiendo con extraterrestres de planetas posibles e imposibles, con los platillos volantes, cohetes nucleares, rayos mortíferos, satélites y armas extravagantes como recurrentes piezas de atrezzo. Los niños eran otra presencia habitual, siempre en el papel de aliados del superhombre.

«Gekko Kamen» (1958) de Tsuneo Kobayashi y «Yusei Oji» (1959) de Eijiro Wakabayashi fueron otros de los títulos que se aproximaron a la figura del superhéroe con un desprejuiciado aire que hermanaba espíritu folletinesco y estética de comic, en una línea que sería bastante explotada en los 60 por el joven cine de ciencia-ficción italiano. Personajes como Máscara de Calavera, Máscara de Luz de Luna, Planet Prince o Phantom Mission pasaban de una situación extrema a otra con un desparpajo que sólo tenía parangón en el de los realizadores, ajenos a todo sentimiento de vergüenza ante los delirios embutidos en hora y media de metraje.

Martillazos de genio

En Gran Bretaña, junto a la aparición de algunos títulos que intentaban mimetizar los logros de la serie B norteamericana -«Satellite in the Sky» (1956) de Paul Dickson, «Timeslip» (1956) de Ken Hughes, «Fire Maidens from Outer Space»(1956) de Cy Roth, «The Gamma People» (1956) de John Gilling, «Fiend Without a Face» (1957) de Arthur Crabtree, «The Trollenberg Terror» (1958) de Quentin Lawrence- con más buena voluntad que carisma, tuvo lugar durante la década de los 50 la providencial decantación hacia el fantástico de una pequeña productora que iba a marcar un punto de inflexión en la historia del género, la Hammer Films. Fundada a finales de los 40 por Will Hinds -para la historia, Will Hammer- y Enrique Carreras, la productora alternó en un principio musicales, comedias y *thrillers*, hasta que el sonado éxito de «El experimento del doctor Quatermass» (1955) de Val Guest, adaptación de una popular serie televisiva creada por el guionista Nigel Kneale, animó a sus responsables a replantear los intereses temáticos de la

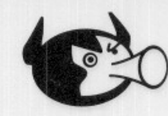


empresa. A partir, pues, de la mitad de los 50, la Hammer se convertiría en productora especializada en cine fantástico: a «El experimento del doctor Quatermass» seguiría una secuela confesa «Quatermass II» (1957) y una imitación inconfesa, «X the Unknown» (1956), al tiempo que se empezaba a negociar con la adquisición de los derechos cinematográficos de Frankenstein, monstruo ex Universal que inauguraría el imprescindible ciclo de películas de horror de la Hammer. Por supuesto, el drama de época que, en el plan de previsiones de la productora, debía ponerse en marcha tras «El experimento del doctor Quatermass» -«King Charles and the Roundheads»- quedó aparcado hasta una mejor ocasión que nunca llegó.

Magistralmente interpretado por Brian Donlevy, el doctor Quatermass se convirtió en uno de los héroes más heterodoxos de los 50, un personaje duro, frío, severo y con una inquebrantable confianza en la ciencia que en sus incursiones fílmicas resultaba más distante y antipático que en su existencia televisiva, para desespero de su creador Nigel Kneale. En «El experimento del doctor Quatermass», un astronauta regresaba de una misión convertido en portador de un letal hongo extraterrestre que acabaría convirtiéndole en un monstruo: el clímax final, en el que Quatermass acababa con la amenaza alienígena en el marco de la catedral de Westminster, figura con todos los honores en la galería de grandes momentos del cine fantástico. Con todo, en «Quatermass II», también de Val Guest, la industria británica obtuvo su primera obra maestra de la ciencia-ficción, merced a una absorbente intriga conspiratoria con ecos de «La invasión de los ladrones de cuerpos» que implicaba al gobierno y a los altos mandos de Scotland Yard en una *invasión sutil* extraterrestre sugerida -más que plasmada- con estilizada economía de medios. Bajando unos cuantos peldaños en inspiración, Roy Ward Baker dirigiría una tercera entrega



Fiend Without A Face: De lo que se come se cría.





Audrey II recién llegada del espacio tras el experimento del doctor Quatermass.

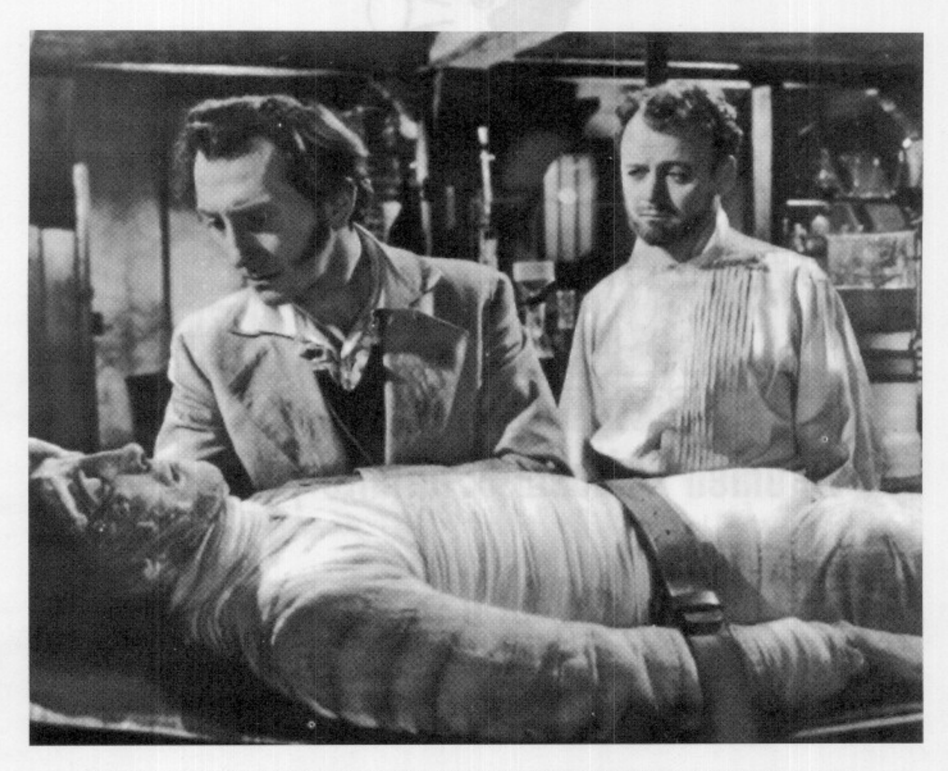
de las aventuras del doctor Quatermass, «¿Qué sucedió entonces?» (1967), obteniendo, no obstante, algunas de las imágenes apocalípticas más arrebatadoras en la historia del género.

Pero el logro más decisivo para el futuro estético de la Hammer fue el obtenido por «La maldición de Frankenstein» (1957) de Terence Fisher: discutidísima en su momento por lo que se consideró malsana complacencia en las escenas sangrientas -en realidad, influencias muy bien asumidas del viejo Gran Guignol francés-, la película proponía una interesante relectura del original de Mary W. Shelley, centrándose en la oscura figura del barón Frankenstein, científico amoral e implacable con la transgresión como único principio rector. La densidad del guión de Jimmy Sangster y la meticulosa puesta en escena del esteta Fisher se conjugaban en un trabajo sencillamente perfecto que iba a tener provechosa continuidad. El director se atrevió con otra rigurosa disección de un viejo mito del cine de horror, «Drácula» (1957), y, meses después, se embarcó en la primera secuela de «La maldición de Frankenstein», donde el personaje del barón -soberbiamente encarnado por Peter Cushing- adquiría perfiles más humanos: «The Revenge Of Frankenstein» (1958).

Mezcal-science y spaghetti-fiction

No puede ponerse punto y final a este recorrido a través de una de las décadas más prolíficas y fascinantes para el cine de ciencia-ficción sin levantar acta de los singulares nacimientos en México e Italia de idiosincráticas modalidades de ese mismo género. Al director Chano Urueta le corresponde el no escaso mérito de ser el padre de ese género fantástico mexicano -desordenada mezcla de terror, ciencia-ficción, erotismo, viejas leyendas y mitología basura- que iba a dominar la cinematografía azteca a lo largo de los 60 y los 70: en «El hombre resucitado» (1953), el viejo tema de Frankenstein era sometido a una curiosa inversión de roles -con la figura del doctor convertida en más monstruosa que el monstruo propiamente dicho- y aliñado con abundantes gotas de perversa sensualidad. A ese título seguirían muchos otros, mero preludio de la avalancha que tendría lugar en los 60: «Los platillos





Del puzzle cinematográfico de los 50 surgiría en la década siguiente, una criatura tan llena de vida ficticia como el puzzle humano del doctor Frankenstein.

voladores» (1955) y «El castillo de los monstruos» (1958) de Julián Soler, «El monstruo de la montaña Hueca» (1956) de Edward Nassour, «El robot humano» (1957) de Rafael Portillo, «El hombre que logró ser invisible» (1958) de Alfredo B. Crevenna, «La nave de los monstruos» (1959) de Rogelio A. González...

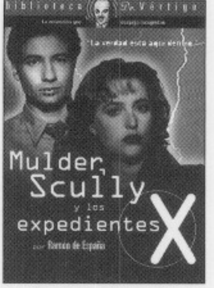
Con «La Morte Viene Dalla Spazio» (1958), Paulo Heusch fundó en Italia una línea de cine fantástico que pronto adquiriría sus formulaciones propias y alejadas del mero mimetismo: con el futuro maestro Mario Bava como director de fotografía, Heusch narraba con no excesivo ímpetu visual una fantasía apocalíptica, en la que el lanzamiento de un cohete desde la Tierra provocaba una lluvia de asteroides de catastróficas consecuencias. Al año siguiente, Riccardo Freda estrenaba la co-producción italoamericana «Caltiki, Il Mostro Immortale» (1959) -con Mario Bava como director de fotografía y co-director no acreditado-, una *monster movie* algo rutinaria que preludiaba, no obstante, algunas de las excelencias que traerían consigo las spaghetti-fantasías de los 60.

Otros títulos en la misma colección



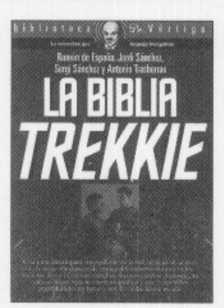
Mangavisión. Guía del tebeo japonés.

Trajano Bermúdez



Mulder, Scully y los Expedientes X

Ramón de España



La Bíblia Trekkie

Ramón de España,
Jordi Sánchez,
Sergi Sánchez y
Antonio Trashorras



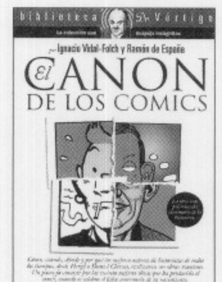
Televisión de culto

Antonio Blanco



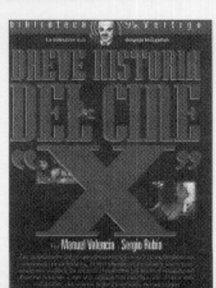
Diccionario de Superhéroes

Lorenzo Díaz



El Canon de los Comics

Ignacio Vidal-Folch
y Ramón de España



Breve Historia del Cine "X"

Manuel Valencia y
Sergio Rubio



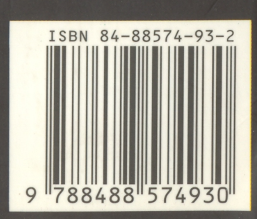
Serie Cine

HAY ALGO AHÍ AFUERA

UNA HISTORIA DEL CINE DE CIENCIA-FICCIÓN

El cine es un efecto especial. Entre el cohete incrustado en un ojo de la Luna imaginado por Georges Méliès y las hordas de infográficos marcianos que toman Las Vegas a instancias de Tim Burton en "Mars Attacks!" media una distancia temporal de casi cien años, pero a ambas visiones las mueve un idéntico propósito de representar lo imposible. Territorio de talentos visionarios y a menudo iluminados, el cine de ciencia-ficción ha puesto a prueba a lo largo de su accidentada vida la capacidad del séptimo arte para engañar ojos y sacudir cerebros. Este primer volumen de la historia del cine de ciencia-ficción documenta el largo y tortuoso camino que recorrió el género hasta apoderarse de sus intransferibles señas de identidad: desde la poesía mágica de los pioneros hasta el estallido de la serie B mutante de los años 50. Viajes estelares, elixires de juventud, utopías, anti-utopías, monstruos radioactivos y amenazas del espacio exterior son sólo algunos de los señuelos en la primera entrega de este irrepetible Programa Doble.

Jordi Costa (Barcelona, 1966) es colaborador del diario El País, forma parte del equipo del programa televisivo Días de Cine y ejerce la crítica cinematográfica en el diario Avui. Ha pasado por las redacciones de ABC Cataluña, Quimera, Lletra de Canvi, Ajoblanco, Fantastic Magazine y Fotogramas.


ISBN 84-88574-93-2
9 788488 574930

